

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS JURÍDICAS
FACULDADE DE DIREITO

YURI UTUMI CALONGA

ESTÉTICA, PICHANÇA E ARTE

CURITIBA

2013

YURI UTUMI CALONGA

ESTÉTICA, PICHANÇA E ARTE

Monografia apresentada como requisito parcial à conclusão do Curso de Direito, da Faculdade de Direito, Setor de Ciências Jurídicas, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Celso Luiz Ludwig

CURITIBA

2013

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha mãe, Keiko, pela presença e pelo amor incondicional em todos os momentos da minha vida, principal responsável por todas as minhas felicidades. Representa em mim, muito mais do que o cerne do que entendo como família, mas encontro em ti a coragem, força, paciência e o lugar para continuar. Fonte inesgotável de brigas e discussões, somos pares.

À Carina Haus, minha fiel amiga e escudeira, o meu eterno carinho e gratidão. Por todos os detalhes lapidados em minha vida, decorrência de toda sua serenidade e compaixão com o próximo, te admiro. Pelas nossas descobertas e redescobertas, pelas mudanças e permanências, aprendemos: o que é líquido também se desmancha no ar.

Deixo também meus agradecimentos aos meus amigos que, por cinco anos ou menos, foram fontes e frutos de debates, discussões, angústias, incertezas e camaradagens, típicas e obrigatórias, que acompanham, gratuitamente, o curso de Direito: Hugo Simões, Victor Romfeld, Rodolfo Spack, Fabiana Piazzetta, Pedro Henrique Kotowicz, André Thomazoni, Ricardo Foster, Estela Basso, Clarissa Viana, Moira Mori e Alice Novato.

Agradeço também àqueles amigos que conheci e reconheci e se deixaram reconhecer em mim ao longo desses cinco anos: Daisy Ribeiro, Renato Almeida, Gabriela Kirilos, Lucas Prates, Ryana Nones, Isabelle Honório, Daniela Calmon, Guilherme Milkevicz e Pedro Lobato.

Aos meus melhores amigos extrajurídicos, Guilherme Barciki, João Paulo Dupinska de Oliveira, Kelvin Nogueira e Cristiane Canever.

Nas palavras de Kant, agradeço aos professores Celso Ludwig, Abili Castro de Lima e Ricardo Pazello por me “despertarem de um sono dogmático”; por abrirem janelas e iluminarem os horizontes que hoje, ainda desfoque, me são, ao menos, mais vivos. Exemplo de professores e de pessoas, obrigado.

Vejo, portanto, que essas marcas feitas na pele das cidades são transgressões que nos libertam e que nos permitem acessar mensagens, informações e emoções que se alinham em um estado de espírito muito particular, que busca o diálogo, o sentimento. Uma vez li em uma parede “o que seria da poesia sem o concreto?” e acho que concordo.

(Angelo José da Silva)

RESUMO

Diferentemente da maior parte da literatura científica que se debruça sobre a temática da pichação, em suas diversas perspectivas, o presente trabalho procura, através do viés da filosofia estética, enveredar-se pelos principais alicerces que sustentam a pichação enquanto forma autônoma de arte e manifestação social. Entender a pichação para além de uma interpretação objetivamente artística e ideologicamente jurídica, de maneira, sobretudo, filosófica, tem como escopo a realização do picho de forma crítica e dialógica. O sentido pelo qual entendemos a pichação, dessa forma, guarda intrínseca relação do fenômeno com o seu entorno: a cidade, o sujeito, o expectador, o agredido e o seu poder simbólico. Repensar a unilateralidade do discurso criminalizante da pichação é, também, repensar a própria pichação argumentada através de dualismos inexistentes. Longe de posicionarmos em necessária defesa do nosso objeto de estudo, procuramos apenas oferecer uma outra postura em relação à prática do vandalismo de modo que a sua criminalização pelo sistema jurídico não seja a única faceta percebida pelo Outro da pichação.

Palavras-chave: estética, arte, pichação, grafite.

개요

그들의 다양한 관점에서 낙서의 주제에 초점을 맞추고 가장 조소 최고의 과학 문헌과는 달리, 본 논문 미적 철학의 바이어스를 통해 자율적 예술로 낙서를 뒷받침하는 중요한 기초 하여 자신을 종사하고자 사회적 표현. 객관적이고 이데올로기 법적 때문에 주로 철학적 예술적 해석을 넘어 낙서를 이해하는 것은 낙서의 실현 범위가 중요하고 대화적. 도시, 주제, 뷰어, 구타 및 그들의 상징적 힘: 우리는 낙서를 이해하는 감각은, 따라서 그 주변 환경과 현상 본질적인 관계를 저장합니다. 음성 태그를 범죄의 재검토 일면성은 존재하지 않는 이원론을 주장 자신의 낙서를 다시 생각 합니다. 지금까지 우리 피사체의 필요한 방어에 위치 자신을 에서, 우리는 단지 법률 시스템에 의해 그 범죄가 또 다른 낙서가 인식하는 유일한 면 되지 않도록 파괴의 실천을 향해서로 다른 태도를 제공합니다.

키워드 : 미학, 예술, 낙

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| 1 INTRODUÇÃO | 8 |
| 2 A ESTÉTICA DO FIM DA ARTE | 11 |
| 2.1 HEGEL E A ESTÉTICA PÓS-RURAL..... | 11 |
| 2.2 BENJAMIN E A ERA DA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA..... | 18 |
| 2.3 ADORNO, ANTIARTE E A INDÚSTRIA CULTURAL | 21 |
| 3 ARTE DE RUA: SUPORTE E CARACTERIZAÇÃO | 32 |
| 3.1 A CIDADE E A ARTE..... | 32 |
| 3.2 A ARTE PÚBLICA E A ARTE DE RUA..... | 39 |
| 4 PICHAÇÃO, DIREITO E ARTE | 42 |
| 4.1 <i>MODERN GRAFFITI</i> | 42 |
| 4.2 PICHAÇÃO: VANDALISMO E ARTE..... | 45 |
| 5 CONCLUSÃO | 51 |
| BIBLIOGRAFIA | 53 |

1 INTRODUÇÃO

“O mar da história é agitado”, já diria Maiakovski, e em 2013 o Brasil viveu uma série de descontentes manifestações nas ruas de diversas cidades e que ganharam o apelido de “jornadas de junho”; talvez, pela própria influência conservadora que o movimento sofreu em seu desenvolvimento, escolheu-se um nome com tradição tão católica. As “propagandas ideológicas” de vários espectros da política brasileira geraram a influência e uma tensão entre os escopos possíveis das manifestações à época, motivo pelo este fenômeno se tornou extremamente ambíguo.¹

Para além dos acontecimentos delimitados pelo mês, as manifestações de junho influenciaram direta ou indiretamente todos os outros protestos e greves de 2013. Como consequência dessas ações, temos a dimensão e a popularidade que a tática *black bloc*² ganhou no país. Popularidade pois esta não fora a primeira vez que grupos se organizaram dessa forma no Brasil. Como exemplo, podemos citar os núcleos da Ação Global dos Povos, criados em 1998, e que realizaram “dias de ações globais” em 2000 e 2001.³ A primeira vez que a tática *black bloc* se utilizou de uma dimensão de violência simbólica, como a ocorrida em 2013 no Brasil, aconteceu em âmbito internacional, em Seattle, 1988, com a depredação de lojas como Mcdonalds e Gap. À época estas ações tinham como finalidade a crítica contra o sistema econômico vigente e evidenciavam a contradição de forma e substância das indústrias capitalistas.

No Brasil, do mesmo modo, mas em outro contexto (menos organizado e finalístico), o *black bloc* também se utilizou do vandalismo como forma de protesto: independentemente da imparcialidade da mídia, não há como negar que as ações dos manifestantes organizados em *black blocs* identificam-se como vandalismo. Um vandalismo, porém, que se realiza, também, enquanto protesto. A interpretação

1 MOURA, Ana Monique. *Histórico crítico das manifestações no Brasil*. Disponível em: <<http://www.brasildefato.com.br/node/13665>>.

2 “[...] um ‘black bloc’ (assim, com artigo indefinido e em letras minúsculas) é um “bloco negro”, ou seja: um grupo de militantes que optam por se vestir de negro e cobrir o rosto com máscaras da mesma cor para evitar serem identificados e perseguidos pelas forças da repressão. Fazer isso não significa se filiar a uma determinada organização ou movimento. [...] Eles apenas optaram por uma determinada tática de luta. É exatamente o que fazem os militantes que decidem formar um bloco negro (leia-se, “black bloc”) durante uma manifestação.” In: FIUZA, Bruno. *Black blocs: a origem da tática que causa polêmica na esquerda*. Disponível em: <<http://www.viomundo.com.br/politica/black-blocs-a-origem-da-tatica-que-causa-polemica-na-esquerda.html>>

3 FIUZA, Bruno. Obra citada, *Ibidem*.

unilateral da situação por parte do Estado e da grande mídia é satisfeita pela suas finalidades ideológicas e, dentro do âmbito da política, desprovidas de qualquer ingenuidade e com a finalidade de deslegitimar os protestos de como um todo, favorecendo os interesses do capital. Nesse sentido, há um sentimento geral propagado por esses agentes comunicativos e institucionais que procuram valorar unilateralmente a questão do vandalismo, ofuscando o caráter binomial que essas práticas detém enquanto forma de protesto.

O termo vandalismo, assim, é utilizado para deslegitimar as ações de protesto e conferir possibilidade para sua repressão, instalando um verdadeiro estado de sítio no país. Os defensores da propriedade privada, nesse contexto, identificam com igual peso a violação da propriedade com a violação do corpo humano, a supressão paulatina de direitos e a cidadania. Em que pese o sistema jurídico brasileiro criminalize a prática do vandalismo (art. 163 do Código Penal e art. 65 da Lei 9605/98), uma conduta ilícita não deslegitima, necessariamente, condutas conexas.⁴

Esta modulação discursiva, presente nas manifestações de 2013 no Brasil, tem o mesmo fundamento lógico dos juízos estéticos perpetrados em relação ao tema da pichação na arte. A pichação, enquanto forma de vandalismo, é contraposta ao seu caráter artístico na medida em que, na literatura geral, estabelece-se, sem qualquer sustentação (como veremos), o entendimento de que vandalismo e arte são autoexcludentes. Como veremos no interlúdio do presente trabalho, na verdade, além destas duas questões poderem conviver pacificamente, o ilícito penal ainda se configura como característica necessária e caracterizadora da pichação enquanto arte pública e de rua.

Pautaremos nossa análise na ideia de que o Direito não tem, nem pode ter, a força argumentativa para sustentar uma interpretação que busque preencher um objeto como o vandalismo de acordo com a unilateralidade da sua abordagem. O Direito não é a interpretação necessária e suficiente para avaliar um objeto na sua completude, esvaziando qualquer outra realidade e fundamento da ação de protesto na minimização das suas consequências. A pichação está presente na cidade de modo muito mais profundo que a interpretação do direito pode nos oferecer, estabelecendo-se numa relação dialética com todo seu entorno social; inclusive, como veremos, com o próprio Direito.

4 CIRINO DOS SANTOS, Juarez. **Direito Penal** – Parte Geral, p. 20 e 23.

A fim de que possamos entender estas e outras implicações do direito na questão da pichação e desta na perspectiva da estética moderna, dedicaremos o primeiro capítulo à investigação da estética no pensamento filosófico em três autores: Friedrich Hegel, Walter Benjamin e Theodor Adorno. Construiremos, desse modo, um breve histórico da questão do fim da arte originária de Hegel e que influenciou diretamente a problemática realizada pelos outros dois filósofos. Ao fim da supracitada investigação, teremos material teórico suficiente para entendermos com maior clareza os movimentos de vanguarda modernistas. A compreensão dessa questão, por sua vez, será necessária na medida em que o modernismo inaugura uma virada paradigmática nas artes de modo que a pichação encontrará possibilidade de ser entendida como arte.

O segundo capítulo cuidará de expor a relação da arte pública com a cidade, as suas relações com outros setores sociais e a caracterização da pichação enquanto arte pública e urbana. Sua realização tem necessidade na medida em que, como veremos, a pichação não é uma arte que opera dentro de uma racionalidade fechada, mas necessita, para existir, de uma imbricada relação com seu suporte. Esta relação, que é dialética, ademais, originará frutos de outras relações como, por exemplo, com o direito.

Por fim, no terceiro capítulo procuramos as implicações que a pichação encontra na sua relação com o direito, bem como analisamos a forma como o discurso jurídico cria a falsa ideia de que vandalismo e arte são conceitos excludentes. Além, sustentamos, finalmente, os pontos principais que tangenciam a pichação enquanto elemento inserto no pensamento estético, a partir do material formulado por Benjamin e Adorno. Concluímos, então, com a indicação e delineamentos gerais, a partir da obra de Banksy para que pensemos a pichação para além, simplesmente do seu caráter agressor ou contestador, mas enquanto forma atual de uma hipermodernidade do que restou do modernismo.

2 A ESTÉTICA DO FIM DA ARTE

Mais do que um ramo da filosofia que tem como objeto a experiência artística, a Estética é a disciplina filosófica que se ocupa dos problemas, teorias e argumentos acerca da arte. Esta, por sua vez, para além de objeto de análise científica, também é uma das formas mais importantes de expressão da humanidade: a partir da arte podemos traduzir os valores, ideias, angústias, questionamentos e a racionalidade de um dado período histórico. É claro que, como veremos em diferentes autores, esta definição de estética, bem como o que se inferiu sobre arte, acima apresentadas, são em alguma medida limitadas ou irrealis, porém satisfazem para o momento esta pequena introdução.

Objetivando construir um quadro teórico capaz de orientar a nossa investigação, analisaremos nos próximos parágrafos algumas conceituações da arte na perspectiva da estética filosófica, de modo que consigamos, futuramente, entender como a pichação e a arte de rua em geral se relacionam com a questão da estética num contexto de crise da arte.

2.1 HEGEL E A ESTÉTICA PÓS-RURAL

Durante a história recente do pensamento filosófico e, em especial, durante o século XIX, uma questão que permeou muito os debates dos seus pensadores foi a seguinte: “se existe uma variedade enorme de sistemas filosóficos (contraditórios entre si), buscando uma mesma e única verdade, como exige a razão humana, que estatuto atribuir a esta vasta pluralidade?” Friedrich Hegel, idealista alemão, atento à esta problemática, dedicou toda a sua vida de modo a construir um sistema filosófico que respondesse satisfatoriamente a esta questão.

No *Jornal Crítica de Filosofia*, publicado em Tübingen em 1802⁵, Hegel debateu a respeito do que merece ou não o título de filosofia e caminhou para a elaboração de uma filosofia da totalidade consistente em “descrever a história da filosofia por analogia com a estética, como a apresentação em diversas formas de

5 “Publicado com Schelling, intitulado *Da essência da crítica filosófica em geral e em particular de sua relação com a situação atual da filosofia*.” REZENDE, Claudinei C. O momento hegeliano da estética: a auto-superação da arte, p. 14.

uma única e mesma ideia.”⁶ Disso, a crítica da arte também seria um modelo de crítica filosófica, ou seja: do mesmo modo que a obra de arte seria a expressão de uma verdade ideal numa forma sensível, assim também ocorreria com a crítica filosófica, na medida em que esta tem a necessidade de desvendar a ideia (o significado sobre o significante manifesto), que distinguirá em cada sistema filosófico o seu núcleo racional e que deverá ser o mesmo em todo aquele que mereça o título de filosofia.

Hegel, nesse sentido, pensa a questão da estética na filosofia fundamentalmente relacionada à noção de beleza, pois esta seria fruto de uma construção artística, superior, espiritual, resultado de uma ação humana portadora de um componente suprassensível:

“Essa tese do jovem Hegel sofre uma aguda e decisiva ruptura no itinerário da construção de sua filosofia. Na Fenomenologia do Espírito, a ideia do belo – que é e continuará sendo para Hegel a ideia de verdade – também será historicizada, permeada por uma evolução interna. A diferença fundamental entre a estética e a filosofia será o fato de que, de uma forma ou de outra, a estética continuará sendo pensada como Entäusserung⁷ [extrusão] da ideia do verdadeiro numa forma exterior a ele, ao passo que a filosofia se tornará a expressão da ideia no pensamento, ou seja, numa forma mais pura. Disso conclui, portanto, que a manifestação do Geist deveria ser realizada através da filosofia em detrimento da arte.”⁸

O sistema hegeliano é o universal, que se divide em três partes: a *Ideia*, a *Natureza* e o *Espírito*. Saiba-se, desde logo, que estes três conceitos são tão importantes e profundos do pensamento do filósofo alemão que uma explicação pormenorizada dos mesmos poderia ocupar o espaço de um trabalho inteiro. Desse modo, tentaremos, nos próximos parágrafos, apenas fazer um pequeno esboço das principais categorias dentro desse sistema a fim de que consigamos dar sustentação para o nosso real objetivo, qual seja, o modo como Hegel pensa a arte dentro da sua filosofia. Deteremo-nos, portanto, à realização de algumas questões tais como as definições de *Ideia*, *Conceito* e verdade, mas sem deixar de observar outras

6 REZENDE, Obra citada, p. 14.

7 “Bem diversa da Entfremdung [alienação], ponto por ponto, é a Entäusserung. Em lugar de desessenciamento, temos aqui um fazer-se ser. Em vez de um esvaziamento, empobrecimento, temos uma força que faz o que é puramente interior, exteriorizar-se, objetivar-se. E sobretudo, nessa objetivação, o sujeito se reconhece e retorna para si mesmo, conhecendo-se melhor do que antes se conhecia, num enriquecimento, tanto no plano do conhecimento, quando no da realidade.” MENESES, Paulo. Entfremdung e Entäusserung, p. 36.

8 REZENDE, Obra citada, p. 15.

formulações que tangenciem estas questões principais, de modo que assim consigamos entender como se dá o belo e o fim da arte no seu pensamento.

Hegel, na contramão das teorias modernas da “estética do sentimento” e “subjetivistas do gosto”⁹ volta a afirmar em *Cursos de estética* a objetividade da arte e a possibilidade do seu reconhecimento racional. Esta objetividade se dará em seu sistema na medida em que a arte é considerada como um momento essencial no desdobramento do espírito absoluto¹⁰, e através de uma forma determinada: a *Ideia*.

A *Ideia*, de alguma forma, é consequência da *Lógica*, pois é esta última que diferencia a investigação da filosofia de outras investigações das ciências naturais:

“a filosofia considera o conteúdo de nossas representações e não elas em si mesmas, pois importa conhecer o conteúdo, já que é através desse conhecer que o pensar se torna pensar sobre o seu ser-aí. Nesses termos, o pensar da *Lógica* é o pensar dialético, ele busca se elevar da dimensão natural e sensível para a dimensão da ideia da essência universal e abstrata que origina todos os fenômenos imediatos, através do devir.”¹¹

Ou, ainda:

“a lógica em Hegel tem como sua essência a mais pura *Idéia*, ou seja, a ideia que dá a si mesma seus conteúdos não os recebendo do exterior como coisas estranhas a ela.”¹²

Nesse sentido, o belo seria a predicação do sensível da *Ideia*¹³ nas obras de arte, a partir das quais, pela primeira vez, seria resolvida a contradição entre sujeito

9 Gérard Brás, nesse sentido, dispõe que muitos autores do séculos XVIII buscarão fundar um “sentido interno estético”, cuja expressão será dada pelo “homem de gosto”, diferentemente do conceito objetivamente determinável e racionalmente reconhecido proposto por Hegel. In: BRAS, Gérard. Hegel e a arte: uma apresentação à estética, p. 17.

10 Na *Filosofia do Espírito* de Hegel há uma subdivisão da noção de espírito pelo filósofo. Assim, Hegel estabelece as seguintes categorias: “o espírito subjetivo, em suas manifestações na antropologia, na fenomenologia e na psicologia; o espírito objetivo, manifesto no direito, na moralidade e na eticidade e, o espírito absoluto, momento de revelação da arte, da religião e da filosofia. Importa ressaltar que a estética se localiza nesse momento do sistema hegeliano, mais especificamente no espírito absoluto, enquanto parte constitutiva dessa totalidade orgânica” RIBEIRO, Maria Eveline Ramalho. O brilho sensível do espírito absoluto: a arte em Hegel, p. 45-46. É, aliás, neste momento especulativo a que Hegel se refere, que ocorre o apogeu da razão: a dimensão do absoluto; vez que “o universal deve expressar o sentido do real, numa identidade dinâmica e recíproca entre sujeito e predicado, pois o que é real é racional e o que é racional é real, segundo a ótica de que sujeito e predicado não estão justapostos, mas cada qual faz parte do todo.” RIBEIRO, Maria Eveline Ramalho. Obra citada, p. 46.

11 RIBEIRO, Maria Eveline Ramalho. Obra citada, p. 43.

12 NICOLAU, Marcos Fabio Alexandre. *A Ciência da Lógica no Sistema Hegeliano*, p. 3.

13 “A *Ideia* em si mesma, na sua interioridade e subjetividade é composta pelos universais: o ser, entendido como tese; a essência vista como antítese, e o conceito ou noção, como síntese de ambos: esses universais juntos constituem a *Lógica do Sistema*. O *Ser* subdivide-se em três categorias:

e objeto, uma vez que a obra de arte é “o primeiro elo intermediário entre o que é meramente exterior, sensível e passageiro e o puro pensar”¹⁴, de modo que o belo é “a Idéia enquanto unidade imediata do conceito e [da] sua realidade.”¹⁵

Este *Conceito* acima referido é explicado por Guilherme Pires Ferreira enquanto noção complexa, não pertencendo ao plano representacional ou cognitivo enquanto, por exemplo, representação abstrata da realidade, mas a um plano ontológico: o *Conceito* é uma “potência”, algo que se efetiva na sua realidade sem se perder nela, é uma unidade de diferentes determinações. Nas palavras do próprio Hegel, o *Conceito* “é totalidade, enquanto cada um dos momentos é o todo que ele mesmo é, e é posto com ele como unidade inseparável; assim, na sua identidade consigo o conceito é o determinado em si e para si.”¹⁶ A noção de *Conceito* em Hegel e a construção do movimento dialético em sua filosofia estão intimamente ligados, de modo que podemos exemplificar esta categoria através da analogia da árvore que está contida no broto:

este [broto] representaria o conceito e, portanto, toda a árvore contendo-a em si. Porém, para que o broto se realize segundo a sua natureza, é necessário que o mesmo se negue enquanto broto, efetivando-se em árvore. Da mesma forma, o conceito contém em si, de modo potencial, todo o processo de sua auto-realização, que deve, à exemplo da árvore em relação ao broto, se negar a partir de um outro de si para que o próprio conceito se realize.¹⁷

Conceito, assim, é esse Universal que aparece no cerne do Particular e se determina completamente nele como a sua negação ou singularidade autêntica. Entenda-se, ainda, que não é esta negação que caracteriza o *Conceito*: a sua passagem do universal abstrato para a particularização não é uma anulação completa do *Conceito*, mas é justamente dentro desta particularidade que já está contida a sua Forma universal. Mesmo parecendo contraditório, a negação do *Conceito* também é a sua afirmação: o *Conceito* é o que é livre, pois, segundo Hegel, sua negação é, na verdade, autodeterminação, o que significa que o conceito

qualidade, determinação mais imediata da coisa; quantidade, na qual qualidade é negada; e a medida, que corresponde à síntese dos dois momentos anteriores, sendo a unidade do qualitativo e do quantitativo. Esse movimento ocorre na sua simplicidade e na igualdade da Ideia em si mesma e consiste no método absoluto do conhecer. Nestes termos, a lógica investiga as essencialidades puras, a *Ideia* apreendida em sua pureza e abstração enquanto inteligibilidade pura” (ribeiro, 43-44)

14 BRAS, Gérard. Obra citada, p. 32.

15 BRAS, Gérard. Obra citada, p. 131

16 HEGEL, p. 292, 1995 apud ribeiro, 44

17 FERREIRA, Guilherme Pires. O Conceito de belo em geral na estética de Hegel: conceito, idéia e verdade, p. 84.

não é limitado pelo Outro, pela realidade objetiva. Desse modo, o movimento de auto-superação dialética é assim realizado:

Esta é a potência do conceito, que não renuncia ou perde sua universalidade na objetividade dispersa, mas justamente revela esta unidade por meio da realidade e nela. Pois constitui seu próprio conceito de conservar a unidade consigo em seu outro. Apenas assim ele é a totalidade efetiva e verdadeira¹⁸.

E esta totalidade a que Hegel se refere é a Idéia que, nas palavras de Ferreira:

é a unidade do conceito, é o movimento de recondução e reencontro da realidade particularizada e objetiva posta e a universalidade ideal. Deste modo, a Idéia é o ponto de encontro do conceito consigo mesmo, é a unidade das diferentes determinações e momentos do conceito, é a objetividade real e subjetividade ideal.¹⁹

Do exposto, portanto, Hegel conclui que a Idéia é a verdade.²⁰ E esta conclusão é muito forte dentro do pensamento hegeliano, pois é a partir dela que, afastando-se de Kant²¹, Hegel caminha no sentido de não entender a verdade enquanto concordância baseada na relação sujeito-objeto, vez que, para este filósofo, ambas as categorias são abstrações parciais do verdadeiro real, qual seja, o *Conceito*:

Daí podemos compreender porque, segundo Hegel, a Idéia é a verdade. Isto é, sendo a unidade das diferentes determinações do conceito, o ponto de reunião e encontro deste consigo mesmo, a Idéia é a própria condição e manifestação da verdade [...] Hegel conclui, dessa forma, que tudo o que existe só possui verdade na medida em que é uma efetivação do conceito, ou melhor, na medida em que existe como Idéia.²²

18 HEGEL, Georg W. Cursos de estética, p. 119.

19 FERREIRA, Guilherme Pires. Obra citada, 86.

20 “Para Hegel, a arte tem por objetivo a apresentação da verdade, embora a apresentação da verdade, enquanto manifestação do espírito, não atinja sua forma plena na arte. A verdade, por sua vez, para o filósofo alemão, é sempre histórica, como vemos na Fenomenologia. Por isso, a arte deve ser apresentação sensível dessa verdade, ingressada na esfera da historicidade”. REZENDE, Obra citada, p. 18.

21 “Hegel, apesar de reconhecer na filosofia kantiana um avanço em relação a outras teorias estéticas, uma vez que, segundo o próprio filósofo, Kant reconheceu a possibilidade de unificação entre espírito e natureza através da arte, recusa tal teoria uma vez que ela reconduziria à separação destes ao ficar preso à contradição de sujeito e objeto FERREIRA, Guilherme Pires. Obra citada, 82.

22 FERREIRA, Guilherme Pires. Obra citada, p. 86-87.

Bem, se a *Ideia* é a unidade imediata do conceito em suas diferentes determinações, é natural que pensemos que a *Ideia* deve predicar-se, também, em sua aparência sensível, vez que “o fenômeno exterior é a objetivação do conceito posta por ele mesmo”²³. De fato, isso ocorre e a esta faceta da *Ideia*, Hegel dá o nome de belo. Como consequência, ainda, podemos inferir uma segunda relação: que beleza e verdade são coincidentes, pois “Idéia é a verdade e tudo que chamamos de verdadeira o é na medida em que existe segundo a Idéia.”²⁴

Observe-se, ainda, que mesmo o belo existindo objetivamente, este não é reconhecido através do entendimento ou da vontade subjetiva. Esta questão é importante em Hegel na medida em que o filósofo rejeita posturas que mantêm a separação entre sujeito e objeto e que atacam a sua formulação de que a Idéia é a unidades dos diferentes momentos do conceito no seu aparecer. Ou seja, “o belo não se limita a sua forma sensível [enquanto objeto] pois é o próprio conceito em sua determinação objetiva, e portanto, infinito e livre já que não é limitado por outro.”²⁵

O belo, desse modo, é o primeiro momento da consciência de si do espírito absoluto; é quando, pela primeira vez, como vimos, há a eliminação da oposição entre sujeito e objeto, o que permite o avanço da superação da alienação do espírito que se opõe a si mesmo.

Como vimos, apenas no pensamento de Hegel é que a arte ascende, ganha um *locus* tão honroso, na esfera do espírito absoluto. E este fato é relevante na medida em que apenas no sistema hegeliano a temática do fim da arte vai receber um significado igualmente tão especial, como veremos.

Um bom modo de entender a tese hegeliana do fim da arte é acompanhando o seu desenvolvimento o interior da esfera da arte, a qual Hegel divide em “formas da arte” e que vai da “arte simbólica” às “artes românticas”, passando pela arte clássica. Estas formas se diferem em decorrência da maior ou menor presença de elementos materiais e espirituais. Desse modo, conforme explica Rodrigo Duarte:

Na consideração das formas da arte, Hegel começa com a arte simbólica, na qual o peso da matéria sobrepuja a força do elemento espiritual, dando origem aos colossos da Antigüidade não-clássica [...] Essa situação é superada na arte clássica, em cujo perfeito equilíbrio entre os elementos

23 FERREIRA, Guilherme Pires. Obra citada, p. 87.

24 FERREIRA, Guilherme Pires. Obra citada, p. 87.

25 FERREIRA, Guilherme Pires. Obra citada, 88.

materiais e espirituais pode-se entrever o alcançamento de um estágio civilizatório superior, historicamente correspondente ao classicismo da Grécia Antiga. Na continuação do processo dialético da arte, o equilíbrio entre matéria e espírito é mais uma vez rompido, mas dessa vez a favor do elemento espiritual – momento que origina a arte romântica²⁶.

Para Hegel, o classicismo grego representou o apogeu da perfeição em termos artísticos, entendendo que esta forma clássica de arte atingiu o ponto mais elevado que a sensificação da arte pôde realizar. Ressalte-se, ainda, que esta constatação não é necessariamente positiva, de modo que, por exemplo, e nas palavras de Duarte: “A arte romântica, portanto, é mais espiritual, embora seja menos ‘artística’ (já que o apogeu dessa realização artística ocorreu na arte clássica), o que, para Hegel, não significa um defeito, mas pelo contrário, uma qualidade”²⁷. Esta última arte seria a “arte da saída da arte”, sua forma última, “pois não supõe mais a divisão entre o finito e o infinito no mundo exterior, isto é, o em-si passa a ser o para-si, noutras palavras a arte interiorizada.”²⁸ De qualquer modo esta análise demonstra em Hegel um tipo de “esfacelamento” histórico da arte e, nesse sentido, a visualização de um fim da arte²⁹.

Outro elemento que, para Hegel, evidenciaria o fim da arte na contemporaneidade é a questão da sua pobreza nos tempos modernos. O filósofo verifica que a vida moderna se encontra quase que inteiramente regulamentada por normas e que a arte deveria se responsabilizar pela fuga desse aprisionamento através da remissão à tempos remotos e míticos, pois “os ‘tempos heróicos’ impõe [a necessidade] de, na ausência de leis explícitas, uma responsabilidade integral sobre os próprios atos por parte dos agentes afigurados.”³⁰ Para o pensador, a questão de independência individual (ou seja, não aprisionada) da obra de arte é de grande valia, pois a noção hegeliana de ideal é subordinada a esta independência para que possa existir autonomamente e como *Ideia* se definir. Nesse sentido, Duarte comenta:

26 DUARTE, Rodrigo Antonio de Paiva. O tema do fim da arte na estética contemporânea. In: Fernando Pessoa. (Org.). Arte no Pensamento. 1 ed. Vitória: Museu Vale do Rio Doce, 2006, v. 1, p. 379-380.

27 DUARTE, Rodrigo Antonio de Paiva, Obra citada, p. 380.

28 REZENDE, Obra citada, p.20

29 O fim da arte ocorreria justamente por essa autosuperação que ela mesmo demonstra dentro do entendimento histórico de Hegel, numa progressiva passagem de uma arte eminentemente sensível para uma totalmente espiritual, chegando ao ponto no qual a arte seria insuficiente para suportar o alto grau de espiritualidade que ela mesmo assumiria, encontrando o homem outro suporte para esta espiritualidade, qual seja, a religião e a filosofia, nessa ordem.

30 DUARTE, Rodrigo Antonio de Paiva, Obra citada, 381

“Em suma, Hegel afirma que os tempos modernos se dão sob o signo da universalidade, mais afeita à ciência do que à arte, tanto no que tange ao conhecimento, quanto no que concerne à ética. A particularidade que tão bem caracterizara outrora a ação dos indivíduos perdeu sua eficácia ética na Modernidade, restando apenas a beleza de sua afiguração artística [...]”³¹

Estas últimas duas questões elaboradas por Hegel serão muito bem problematizadas pelos filósofos da Escola de Frankfurt. Como veremos, Walter Benjamin cuidará principalmente da questão da falta de espiritualidade da obra de arte moderna e Adorno (sozinho e com Horkheimer) investigará o desdobramento dos novos temas levantados por Benjamin, bem como a segunda crítica de Hegel que remete à dependência da arte de seu tempo à regras exteriores, de modo a ressignificá-las.

2.2 BENJAMIN E A ERA DA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA

Em seus textos, ao tratar da estética, Walter Benjamin não faz referência explícita ao pensamento de Hegel, mas, como logo demonstraremos, sofrerá forte influência da teoria hegeliana.³² Em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, Benjamin trata de temas tangentes à questão do fim da arte em Hegel, porém, aqui, com uma conotação levemente positiva. Em sua introdução, Benjamin já realiza a relação que as categorias estéticas tradicionais³³ têm com o projeto burguês de dominação:

Elas põem de lado conceitos como o de criação, genialidade, valor eterno e segredo. Conceitos cujo emprego incontrolado (e hoje dificilmente controlável) leva ao processamento dos materiais no sentido fascista. Os conceitos recentemente introduzidos na teoria das artes se diferem daquelas na medida em que são totalmente inúteis para as finalidades do fascismo.³⁴

31 DUARTE, Rodrigo Antonio de Paiva, *Obra citada*, 382

32 Rodrigo Duarte, citando Adorno, assim constata: “essa posição é, aliás, corroborada por Adorno, que num fragmento publicado nos parágrafos da Teoria estética, associou, a posição benjaminiana favorável aos meios tecnicamente reprodutíveis e contrária à arte convencional ao prognóstico hegeliano do fim da arte, procurando circunscrever essa posição a um certo *Zeitgeist* da época em que ela surgiu: ‘Entretanto a valorização política, que a tese do fim da arte possuía há trinta anos, está indiretamente, mesmo na teoria da reprodução de Benjamin, superada’” DUARTE, Rodrigo Antonio de Paiva, *Obra citada*, 388.

33 Nesse sentido, as categorias fundadas no pensamento de Hegel, pois Benjamin contrapõe estas àquelas derivadas do movimento modernista.

34 BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 166.

Um desses “conceitos recentemente introduzidos” a que Benjamin se refere é o da reprodutibilidade técnica. E esta reprodutibilidade de que trata Benjamin não tem necessária relação com o seu significado em sentido amplo: “por princípio a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens tinham feito sempre pôde ser imitado por homens.”³⁵ A reprodução técnica da obra de arte, entretanto, é algo mais novo, mas que foi se impondo durante toda a história da humanidade e que chega no seu momento mais intenso na modernidade. Os gregos já conheciam técnicas de reprodução tal como a cunhagem e a fundição; porém foi com o advento da litografia em fins do século XVIII que a técnica de reprodução alça um novo patamar, logo rapidamente superada pela técnica da fotografia, no século XIX.

Para melhor distinguir a arte tradicional e esta nova arte reprodutível, Benjamin faz uso do conceito de “aura”, elemento presente naquela e ausente na última e que existe enquanto elemento que caracteriza a obra de arte de modo a ser singularizada, individualizada. Assim, explica o filósofo:

Mesmo na reprodução mais perfeita falta uma coisa: o aqui e agora da obra de arte - a sua existência única no lugar em que se encontra. É, todavia, nessa existência única, e apenas aí, que se cumpre a história à qual, no decurso da sua existência, ela esteve submetida. Nisso, contem tanto as modificações que sofreu ao longo do tempo na sua estrutura física, como as diferentes relações de propriedade de que tenha sido objecto.³⁶

Este “aqui e agora” do original constitui a sua autenticidade, por exemplo, para se verificar a autenticidade de um objeto de bronze talvez seja necessário proceder a alguns testes químicos, de modo que se verifique a sua originalidade. Benjamin, todavia, pontua que este conceito só é válido para as obras de arte tradicionais, não encontrando sustentação nas obras reprodutíveis: “[...] enquanto o autêntico mantém a sua autoridade total relativamente à sua reprodução manual, que, regra geral, é considerada uma falsificação, isto não sucede relativamente à reprodução técnica.”³⁷

E essa particularidade da arte reprodutível, para o filósofo, ocorre por um duplo motivo. Em primeiro lugar porque a reprodução técnica, em relação ao original, surge de forma muito mais autônoma do que a cópia manual³⁸. Num

35 BENJAMIN, Walter. Obra citada, p. 166.

36 BENJAMIN, Walter. Obra citada, p. 167.

37 BENJAMIN, Walter. Obra citada, p. 167-168.

38 “Na fotografia pode, por exemplo, salientar aspectos do original, que só são acessíveis a uma lente regulável e que pode mudar de posição para escolher o seu ângulo de visão, mas não são

segundo momento, porque a reprodução técnica pode colocar o original em situações em que o original não pode alcançar; por exemplo, numa sinfonia que sai do teatro e, na forma de disco, pode ser ouvida dentro de um quarto.

No concernente à reprodutibilidade técnica, portanto, o original não conserva qualquer autoridade perante a reprodução manual (como ocorria em tempos passados), o que não deixa intacta a sua possibilidade de presentificação de algo distante:

Pode resumir-se essa falta no conceito de aura e dizer: o que murcha na era da reprodutibilidade da obra de arte é a sua aura [...] Poderia caracterizar-se a técnica de reprodução dizendo que liberta o objecto reproduzido do domínio da tradição. Ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa. Na medida em que permite à reprodução ir ao encontro de quem aprende, actualiza o reproduzido em cada uma das suas situações.³⁹

O lado “progressista” da reprodutibilidade técnica (em contraposição a estética “conservadora” dos movimentos de massa do início do século XX) é pontuado por Benjamin através da distinção elementar entre o valor de culto e o valor de exposição da obra de arte. O valor de culto é aquele típico da obra de arte tradicional e tem sua fundamentação no ritual, local em que ela tinha o seu valor de uso originário e fundamental.⁴⁰ Como exemplo de obras carregadas por esse valor, temos certas imagens de deuses, que só são acessíveis aos sacerdotes reservadamente ou de certas imagens de santos, que durante o ano todo permanecem cobertas à espera de determinada data ou festividade para virem à público. Com o advento da reprodução técnica, entretanto, a possibilidade da obra de arte ser exposta cresceu exponencialmente com o desenvolvimento dos métodos de reprodução, o que jogou para um segundo plano o valor de culto da arte, dando lugar ao seu valor de exposição.

A formulação destes dois valores presentes concomitantemente, ou não, na questão da obra de arte em Walter Benjamin é, para nós, o elo que liga seu

acessíveis ao olho humano ou, por meio de determinados procedimentos como a ampliação ou o retardador, registrar imagens que pura e simplesmente não cabem na óptica natural.” In: BENJAMIN, Walter. *Obra citada*, p. 168.

39 BENJAMIN, Walter. *Obra citada*, p. 168.

40 “A definição de aura como ‘a manifestação única de uma lonjura, por mais próxima que esteja’ mais não representa do que a formulação do valor de culto da obra de arte, em categorias da percepção espacial e temporal. Lonjura é o oposto de proximidade. A lonjura essencial é a inacessível. De facto, a inacessibilidade é uma qualidade primordial da imagem de culto. Pela sua própria natureza, mantém-se ‘longe, por mais próxima que esteja.’ A proximidade propiciada pela sua matéria não afecta a lonjura que mantém depois da sua manifestação”. In: BENJAMIN, Walter. *Obra citada*, p. 169.

pensamento com a problemática do fim da arte destacada por Hegel. Nesse sentido, Benjamin observa que a obra de arte reproduzível caminha no sentido de se encontrar sem seu valor de culto, sem sua aura, num futuro próximo. Essa novíssima arte que o filósofo frankfurtiano analisa, portanto, não poderia ser considerada arte no sentido tradicional do termo (ou seja, em seu sentido hegeliano). Sobre o assunto, Rodrigo Duarte assim conclui:

Embora Benjamin não mencione explicitamente nem uma vez o prognóstico hegeliano sobre o fim da arte, parece evidente que ele subjaz a cada argumento aduzido neste texto. Especialmente quando se leva em conta que os novos meios tecnicamente reproduzíveis são essencialmente inauráticos, têm seu valor de culto grandemente suplantado pelo valor de exposição e que, portanto, não podem ser considerados arte no sentido convencional do termo, o seu aparecimento e sua tendência a ocupar o espaço de outrora ocupado pela arte podem ser interpretados como a efetivação completa do vaticínio de Hegel sobre a arte.⁴¹

Embora Benjamin não tenha dedicado tanto tempo à investigação da estética na filosofia, seus poucos escritos e formulações serão de suma importância para o pensamento estético contemporâneo e terão em Adorno profunda influência; filósofo este que, ao contrário de Benjamin, tem a arte como ponto principal de seus estudos. No decorrer do trabalho, ainda, analisaremos como essa dicotomia culto/exposição se realizará no grafite moderno de forma que possamos entender a arte de rua atual por um viés eminentemente filosófico.

2.3 ADORNO, ANTIARTE E A INDÚSTRIA CULTURAL

Até o momento, apresentamos um curto e recortado desenvolvimento do conceito de arte em Hegel. Como vimos em Walter Benjamin, é na Escola de Frankfurt que este pensamento encontrará o núcleo mais acalorado de críticas e construções no século XX. Hegel e Benjamin, em que pese nunca tenham deixado de observar a arte de seu tempo, trazem-nos questões que acabam se demonstrando pouco palpáveis na atualidade, exigindo certo grau de abstração do leitor contemporâneo. Theodor Adorno é o principal responsável por estudar o tema da estética e da arte de forma mais aprofundada; é nele, também, que encontraremos os principais instrumentos que nos possibilitarão entender a questão

41 DUARTE, Rodrigo Antonio de Paiva, Obra citada , p. 391

da pichação moderna e o modo como esta se insere na estética ora desenhada. Para que possamos chegar a este nível de discussão, porém, necessitamos ter o claro entendimento sobre as formulações desse filósofo a respeito da indústria cultural e da antiarte dadaísta.

Hegel e Benjamin, em que pese nunca tenham deixado de observar a arte de seu tempo, trazem-nos questões que acabam se demonstrando pouco palpáveis na contemporaneidade, exigindo certo grau de abstração do leitor. Como veremos em Adorno, este distanciamento ocorre em ambos pelo mesmo motivo: a atualidade é consequência da realização plena da racionalidade instrumental e da hegemonia de uma arte infectada pela indústria cultural durante o longo século XX⁴². É através do pensamento de Adorno que teremos a possibilidade de entender o desenrolar dessas questões a partir de uma referência estética mais atual e natural ao século XXI: o modernismo.

Theodor Adorno, através da *Teoria crítica da sociedade* e da *Teoria estética* dispõe-se a investigar as chances de permanência da arte no mundo contemporâneo bem como os fundamentos e os efeitos do que popularmente veio a se chamar *arte moderna*. Como talvez já se possa imaginar, Adorno também analisa a questão do fim da arte. Contudo por um viés próprio, não necessariamente utilizando os termos e os fundamentos cunhados por filósofos pretéritos.

Em *Dialética do esclarecimento*, Adorno e Max Horkheimer fundamentalmente tem como objetivo “descobrir por que a humanidade em vez de entrar num estado verdadeiramente humano, está se afundando numa espécie de barbárie.”⁴³ No que concerne à discussão do presente trabalho, os filósofos apontam as principais entre a cultura no sentido tradicional e aquela mercantilizada, industrializada, que começa a predominar no mundo a partir do século XX em decorrência da racionalidade instrumental. Esta, por sua vez, é o elemento de tensão entre o mito e o esclarecimento⁴⁴, conceitos excludentes por serem dialeticamente opostos, mas

42 Apesar de Benjamin já analisar questões concernentes à indústria cultural (sem se utilizar deste termo), como quando investiga as questões do cinema enquanto arte no início do século passado, ocorre que o filósofo acaba estudando justamente este período de transição entre a arte tradicional e a reproduzível (ou industrial), de modo que, de alguma forma, não consigamos entender em concreto como seria essa diferenciação na atualidade. Como veremos, é apenas no apogeu do movimento modernista, com os dadaístas, que poderemos ter um ponto de referência estético e teórico mais próximo da questão da pichação.

43 ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, *Dialética do esclarecimento*, p. 21.

44 “O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber. (...) Contudo a credulidade, a aversão à dúvida, a temeridade no responder, o vangloriar-se do saber (...) isto e coisas semelhantes impediram um

que, em-si, conformam uma mesma unidade. Esta relação dialética de aproximação entre mito e esclarecimento garantem que no primeiro sempre houve, no fundo, algo da racionalidade autoconservadora e no esclarecimento, resquícios de um conhecimento mítico pretérito. Nas palavras de Mühl:

Em primeiro lugar, identificam esclarecimento como saber. Analisam, em seguida, a dialética entre mito e esclarecimento, demonstrando que em primeiro, em sua origem, já era esclarecimento e que este, ao superar o mito, transforma-se em uma nova mitologia; em terceiro ponto (...) consiste em demonstrar que a ciência, na modernidade, constitui-se na principal forma de esclarecimento.⁴⁵

Observe-se ainda que, *a priori*, esta distinção enfática entre o mito e o esclarecimento, ou seja, em última análise, entre arte tradicional e a expressão estética mediada pela indústria, foi primeiramente esboçada com Benjamin, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, através do conceito de aura, relacionada umbilicalmente com suas formulações a respeito do valor de culto (bem como de sua negação dialética, o valor de exposição) da obra de arte.

Nesta obra, ainda, os filósofos observam que o homem sempre teve a necessidade de dominar a natureza de modo que fosse possível superar a inferioridade da natureza humana, libertando-a. O que ocorreu, porém, é que a racionalidade instrumental se transformou, no momento de sua realização plena, numa prisão ainda maior para a humanidade, pois:

O mito converte-se em esclarecimento, e a natureza em mera objetividade. O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder. O esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este conhece-os na medida em que pode manipulá-los. O homem de ciência conhece as coisas na medida em que pode fazê-las. É assim que seu em-si torna para-ele. Nessa metamorfose, a essência das coisas revela-se como sempre a mesma, como substrato da dominação.⁴⁶

Na obra supracitada, grande parte dos problemas propostos pelos autores gira em torno da relação entre três elementos⁴⁷: o mito, o modernismo⁴⁸ e o capital

casamento feliz do entendimento humano com a natureza das coisas e o acasalaram, em vez disso, a conceitos vãos e experimentos erráticos”. ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. Obra citada, p. 17.

45 MÜHL, Eldo Henrique. Crítica à racionalidade Instrumental, p. 93

46 ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Obra citada, p. 21.

47 EAGLETON, Terry. A ideologia da estética, p. 230

48 A respeito do modernismo, os autores silenciam sobre sua definição, de modo que assumimos um sentido muito próximo com a de arte reprodutível, idealizado por Benjamin, mas com um maior aprofundamento a respeito do lugar que ela assumiu na sociedade pós-guerra, arte (enquanto sinônima) da indústria cultural. Sobre o modernismo, Peter Gay identifica que: “é muito mais fácil exemplificar do que definir o modernismo. (...) Não admira que os comentaristas, os entusiastas e os

monopolista. Nesse sentido, Terry Eagleton identifica que “no momento em que a economia do *laissez-faire* está assumindo modos mais sistêmicos, há algo de particularmente apropriado no renascimento do mito (...) como um meio imaginativo para decifrar essa experiência social nova.”⁴⁹ Desse modo, o sujeito moderno novamente se aproximou do sujeito mitológico⁵⁰, pois o sujeito do capitalismo monopolista é diferente daquele imediatamente anterior⁵¹, fortemente individualista. Este sujeito é dolorosamente consciente que o seu ser é composto por forças e processos completamente opacos à consciência cotidiana.⁵² A respeito do mito:

Se o mito é construído como eterna recorrência, a recorrência que mais importa na esfera do capitalismo monopolista é o eterno retorno da mercadoria. O capitalismo tem uma história, certamente, mas a dinâmica de seu desenvolvimento, como Marx observou com ironia, é a recriação perpétua de sua própria estrutura 'eterna'. Cada ato de troca mercantil é ao mesmo tempo singularmente diferenciado e a repetição monótona da mesma velha história. O clímax da mercadoria é assim o culto da moda, na qual o conhecido retorna com ligeiras variações, o muito velho e o muito novo são capturados juntos numa lógica paradoxal de identidade-na-diferença.⁵³

Assim, aquele elemento natural que escravizava o homem de fora para dentro, passou a ocupar a natureza interna das pessoas. Como consequência dessa inversão de sentido externo-interno de dominação ocorre “a mudança de comportamento na massa de modo que esta adquira comportamento parecido com as forças da natureza, mediante intervenção manipulatória da classe dominante”⁵⁴. O homem, ao superar seu próprio limite, novamente assume o desejo e a vontade de se “ressuperar”: é um processo dialético alongado por toda a história. Desse modo, o esclarecimento acaba por reverter-se em uma nova mitologia, assumindo o mesmo

comerciantes mais venais da indústria cultural costumem mistificar as tentativas de uma avaliação geral do modernismo. (...) Podemos explorar todos os sintomas culturais do modernismo, *mas o particular sempre ameaça prevalecer sobre o geral.*” (Grifo nosso) GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*, p. 17-18.

49 EAGLETON, Terry. Obra citada, p. 230

50 Observe-se como aqui existe uma certa contradição com Hegel. Enquanto o filósofo idealista reclamava a progressiva e contínua falta de historicidade da arte de sua época, Eagleton argumenta justamente em sentido oposto: o homem, no contexto do fim da arte, volta-se novamente para temas do homem mitológico; *Ulysses*, de James Joyce, nesse sentido, é emblemático.

51 Do capitalismo liberal.

52 “Não importa que nome se dê a essas forças implacáveis – Linguagem ou Ser, Capital ou o Inconsciente, Tradição ou élan vital, Arquétipos ou o Destino do Ocidente –, seu efeito é abrir um abismo intransponível entre a vida acordada do velho ego orgulhoso e os verdadeiros determinantes de sua identidade, que estão sempre encobertos e inescrutáveis” In: EAGLETON, Terry. Obra citada, p. 230.

53 EAGLETON, Terry. Obra citada, p. 231.

54 DUARTE, Rodrigo Antonio de Paiva, Obra citada, p. 400.

princípio do mito, o de dominar. Ou seja, os grandes paradigmas da barbárie final têm origem no laborioso processo de superação da barbárie original.

A indústria cultural, para os autores, é a consequência concreta da situação acima desenhada. O esclarecimento transmuta-se, a serviço do presente, em enganação total das massas e desse modo traí o seu próprio escopo inicial ao realizar, com a indústria cultural, a mistificação das massas:

O declínio da religião não levou ao caos cultural, como se temia, pois o cinema, o rádio e as revistas se constituíram num sucedâneo para ela. O conjunto desses meios, inexistentes antes da virada do século XIX para o XX, forma o que nossos autores batizaram de 'indústria cultural' e definiram como 'falsa identidade do universal e do particular', ou seja, a aparência de que o indivíduo e o todo se encontram reconciliados quando, na verdade, tal sistema é um poderoso instrumento para – simultaneamente – gerar lucros e exercer um tipo de controle social.⁵⁵

Analisando a manipulação do comportamento de massas, os dois filósofos exemplificam a situação com o nazismo, em sua desenfreada busca pela pureza das coisas. Adorno, sobre a tese hegeliana do fim da arte, entende que esta não ocorreria numa sociedade em que “o prosaísmo se instalasse de um modo massivo e irreversível”, mas justamente em sentido inverso, onde “a figuração artística do presente não se daria por sua extrema banalização, mas exatamente pela indescritível crueldade que [...] tende a se tornar corriqueira”⁵⁶ – aqui há um fim da arte em sentido figurado⁵⁷, no qual a arte não se extingue de forma concreta, mas tem sua legitimidade comprometida em decorrência da sua incapacidade de expressar o seu momento histórico; algo que Hegel chamaria de “perda de substancialidade” das manifestações artísticas.

Já em *Teoria Estética*, Adorno elabora com maior tempo um pensamento estético próprio para melhor interpretar o contexto modernista no qual estava inserido. Nesse sentido, o filósofo declara que a arte moderna, em que pese caminhe no sentido de se libertar de “verdades mais elevadas”, também se abre àquela tensão que simultaneamente proporciona a justificação e a transfiguração do ser⁵⁸. Assim, nas palavras de Danrlei de Freitas Azevedo: “O preço da autonomia da arte é, conforme indicado pelo filósofo, o investimento contra seu próprio caráter de

55 DUARTE, Rodrigo Antonio de Paiva. Adorno/Horkheimer & A dialética do esclarecimento, p. 38.

56 DUARTE, Rodrigo Antonio de Paiva. O tema do fim da arte na estética contemporânea, p. 401

57 DUARTE, Rodrigo Antonio de Paiva, Obra citada, p. 401.

58 ADORNO, Theodor. Teoria estética, p. 122.

aparência, na medida em que nesse repercute não só a fidelidade à verdade, mas ainda sua falsificação.”⁵⁹

Mesmo quando analisamos a arte moderna de forma superficial, desprovida de qualquer conhecimento científico, percebemos desde o primeiro momento um algo diferente em suas manifestações. De fato, a arte moderna não é parecida com nenhum outro movimento artístico na história da humanidade. A rigor, em termos objetivamente estéticos, nem o modernismo em sua interioridade, nas suas diversas correntes, consegue encontrar uma única característica sensível ou ideológica que garanta o senso de unidade que o historicismo das artes propõe.⁶⁰ Porém, quando avaliamos a arte moderna enquanto coisa inserta em uma dada historicidade, enquanto movimento iconoclasta, nós observamos um elemento presente indistinto: um alto grau de autoconsciência e autoreflexão. Esta característica fez com que a arte moderna se voltasse contra a sua própria essência, sua característica mais fundamental: a de ser aparência. Assim,

A ambiguidade envolvida na aparência estética diz respeito à arte enquanto tal, sendo que na modernidade ela chega à reflexão artística, conduzindo a uma situação em que a arte só faz justiça a sua verdade ao trazer consigo o estigma de sua própria morte.⁶¹

Esta “crise da aparência estética” não é, de forma alguma, uma possível superação da arte aos moldes hegelianos.⁶² E nesse sentido, Azevedo resume o tema em Adorno:

A negação da aparência é ainda um modo paradoxal de afirmação da arte, um modo que se contrapõe à aparente identificação do espírito e realidade. A obra de arte resulta de uma relação em que o espírito não procede, como na razão teórica, conceitual, subsumindo o particular no universal, mas resguarda aquilo que existe de diverso ou não idêntico nas coisas. A rejeição da aparência por parte da arte moderna corresponde à recusa

59 AZEVEDO, Danrlei de Freitas. Aparência pop: uma leitura a partir da teoria estética de Adorno, p. 128.

60 Um olhar historiográfico também admite esta situação. Ao tratar de características unificadoras do movimento, Peter Gay realiza apenas a questão da arte enquanto antiarte e a sua corolária autoreflexão: “A despeito de todas as diferenças visíveis, os modernistas de todas as cores compartilhavam dois atributos fundamentais (...): primeiro, o fascínio pela heresia, que impulsionava suas ações a confrontar as sensibilidades convencionais; segundo, o compromisso com uma exame cerrado de si mesmos por princípio. Todos os outros possíveis critérios de classificação, por mais promissores que fossem, falharam.” GAY, Peter, Obra citada, p. 19-20.

61 AZEVEDO, Danrlei de Freitas, Obra citada, p. 129.

62 Nesse sentido, verifique-se que a superação da arte em Hegel será fruto do processo dialético necessário para que o espírito possa se realizar, de modo que a arte, então, abandonaria o meio de expressão sensível para conformar-se àquele que lhe é mais próprio, o conceito.

explícita do espírito em adequar o múltiplo da natureza a uma suposta unidade, ainda que estética, de forma que a arte deve exercer, conseqüentemente, para Adorno, um papel de extrema negatividade numa época que se distingue por um intenso processo de racionalização.⁶³

Adorno defende este caráter negativo da arte, a antiarte. O autor entende que “a identidade estética deve defender o não-idêntico que a compulsão à identidade oprime na realidade”⁶⁴. Este potencial negativo não é vivo na arte de Adorno apenas esteticamente, mas ideologicamente. Como já comentamos, a expansão da cultura capitalista também significou o predomínio da razão instrumental. Esta razão opera numa lógica de abstração e sistematização, que violentam o que é vivo (o não-idêntico que a arte moderna quer preservar) pelo simples fato de existir e se impor enquanto razão artificial.⁶⁵ Assim, Adorno vê na forma-mercadoria a antítese da essência da obra de arte, uma vez que ela permite igualar o que seria o diverso das coisas, pela recorrência a um valor de troca.

É com o dadaísmo, assim, que pela primeira vez a arte assumirá de forma radical a sua contradição de existência dentro da sociedade capitalista, só encontrando seu sentido a partir de uma posição antiartística. O caráter ideológico da aparência estética evidencia-se à medida que contrasta com a ordem do real: “perante aquilo em que se torna realidade, a essência afirmativa, esta essência inelutável, tornou-se insuportável.”⁶⁶

A partir disso, já podemos depreender que em Adorno, assim como acontece em Benjamin, também existe uma dualidade relacional entre elementos semanticamente excludentes no cerne da obra de arte. Enquanto para Benjamin os elementos objetivos e subjetivos da obra de arte estão historicamente projetados de forma a preencher o conteúdo da obra (definindo quão *mais ou menos* “aurática” é a obra), em Adorno podemos observar que este conflito interno de negação da arte é a própria característica da arte moderna. A contradição dialética é o próprio elemento substantivo da obra.

Esta ambiguidade é melhor percebida quando na análise de um *ready-made* de Duchamp. Afinal, o que diferencia a *Brillo Box* de Duchamp de outras

63 AZEVEDO, Danrlei de Freitas, Obra citada, p. 129.

64 ADORNO, Theodor. Obra citada, p. 15.

65 Peter Gay também observa este fenômeno em sua análise histórica do modernismo: “Para o leitor de épocas posteriores [ao modernismo], o que mais surpreende nessas efusões é a histeria descontrolada, a hipérbole impotente dos bons cidadãos ameaçados, forçados a encarar verdades até então reprimidas de suas vidas”. In: GAY, Peter. Obra citada, p. 27.

66 ADORNO, Theodor. Obra citada, p. 12.

caixas Brillo no mercado? Qual é o momento em que a natureza se transforma em arte? Essas não são questões levantadas posteriormente a Duchamp, mas justamente pelo próprio artista, ao produzir a negação da sua própria criação. A negação da arte ao mesmo tempo que tenta suprimir a aparência estética, também caminha no sentido de concedê-la – a espiritualização do ordinário, transforma-o em arte. Ou seja, a negação da arte no modernismo transforma o ordinário em afirmação da arte (de negar!).

Figura 1: “Roda de Bicicleta” – O primeiro *readymade* de Duchamp



Fonte: <http://www.arquitetonico.ufsc.br/ready-made>

Sobre a dualidade essência/aparência, Adorno entende que esta última não é uma característica formal, nem se refere essencialmente a seu momento sensível, mas “promana da sua essência espiritual”⁶⁷, da qual provém a aparência de um em-si que se opõe a sua realidade de artefato. Assim, se para o filósofo as obras de arte moderna “abandonam-se mimeticamente à reificação, ao seu princípio de morte”⁶⁸, então esse abandono também é um processo de espiritualização.

67 ADORNO, Theodor. Obra citada, p. 128.

68 ADORNO, Theodor. Obra citada, p. 154.

Verifique-se que a migração de elementos originariamente não estéticos para o interior das obras de arte⁶⁹, deve-se ao movimento histórico do espírito que busca a integração com o outro sem o submeter à identidade consigo, “pois enquanto negação do espírito dominador da natureza, o espírito das obras de arte não surge como espírito. Inflama-se naquilo que lhe é oposto, na materialidade.”⁷⁰ E nesse sentido apresenta Azevedo:

A crise da aparência estética não denota, portanto, unicamente um processo de autonegação por parte da arte, ela é também consequência de uma aproximação em relação ao mundo, por meio da qual componentes e fragmentos representantes da própria reificação são convocados a adentrar o âmbito da obra. Pois é precisamente em sua incompatibilidade com o espiritual que se encontra a possibilidade de se fazer reviver a velha estranheza entre espírito e natureza – e não em alguma noção idealizada desta última –, e então fomentar uma reconciliação. [...] Desse modo, na condição artística moderna, segundo palavras de Adorno, 'o que é sensualmente desagradável possui uma afinidade com o espírito'⁷¹

A antiarte reconhecida por Adorno é algo bom: a desartificação (a negação da arte pela arte ou por um elemento exterior, como o modelo capitalista de produção combinado com a sua racionalidade instrumental) ao mesmo tempo que é a liquidação da arte, também é sua tendência evolutiva. Dialeticamente, ao deixar de ser o que é, a arte também encontra em seu horizonte novas possibilidades para a expressão de sua verdade. A antiarte é o momento histórico da arte em que ela mesma precisou ir além de seu próprio conceito para lhe permanecer fiel, sendo sua suposta morte uma exigência de sua verdade.

Esta questão da negação da obra de arte em Adorno será, como veremos, de grande importância no relacionamento da teoria estética com o tema da pichação, tendo em vista que é a partir dos modernistas que a arte marginal irá se

69 Este fenômeno, de grande referência na obra *Filosofia da nova música* tem nomenclatura própria dentro do pensamento de Adorno: é a “pseudomorfose”, cujo significado expressa-se como “o empréstimo de um elemento formal de um âmbito da cultura a outro”. Este empréstimo pode ocorrer tanto de elementos externos à arte como de elementos internos. Assim, é comum, por exemplo, que a arte moderna busque na ciência elementos que a legitimem – sob certo ponto de vista, a estética na filosofia – e de outro lado, como principal objeto de investigação de Adorno, está a submissão de uma arte à outra, como ocorre, por exemplo, em relação à música frente a pintura. Nesse sentido, ao analisar Schönberg, Adorno vê no compositor uma aposta na subjetividade e na negatividade, divididas em dois períodos: um expressionista (uma pseudomorfose da pintura e por isso, alvo de várias críticas do filósofo que, em trabalhos posteriores, irá rever sua postura) e, num segundo momento, dodecafônico, considerado inovador e progressista, vez que a supressão à tonalidade na música é um processo diverso da supressão da figuratividade nas artes visuais. In: DUARTE, Rodrigo Antonio de Paiva. Sobre o conceito de ‘pseudomorfose’ em Theodor Adorno, p. 36.

70 ADORNO, Theodor. Obra citada, p. 138

71 AZEVEDO, Danrlei de Freitas, Obra citada, p. 131.

impor enquanto arte (ou antiarte) de modo que possa fazer parte do universo estudado pela estética e ter assim seus efeitos analisados sob o âmbito filosófico.

Para que isto seja possível, entretanto, faz-se mister analisar algumas considerações objetivas que Adorno tece em relação à arte contemporânea. O filósofo, nesse sentido, diferencia esta através de quatro características principais: a sua duração efêmera; a sua forma fragmentária; o seu hibridismo e o seu isolamento social.⁷²

Em relação à duração efêmera, diz Adorno que a arte moderna contraria a necessidade de permanência das coisas no tempo – esta lógica estável seria eminentemente burguesa, pois responsável por transformar a obra de arte num bem que se possui, se vende e se consome:

Adorno ressalta um duplo movimento na obra de arte, que se caracteriza tanto pelo imobilismo (*Stillstehendes*) quanto pelo dinamismo (*Dynamisches*) este caráter duplo, que faz com que a obra de arte se realize e deixe de ser o que é no momento mesmo em que se expressa, leva Adorno a aproximar a obra de arte a uma apparition, uma espécie de aparição celeste, algo instântaneo. Contrariamente às obras de arte tradicionais, que se tornavam totalidade e se cristalizavam, as obras de arte na contemporaneidade mantêm a idéia de transcendência da obra de arte aurática, fechada e objetivada, mas agora se realizam como simples apparition, como algo incompleto, aberto, fragmentário e inaurático.⁷³

A fragmentação da obra de arte tem sua relevância para a estética contemporânea na medida em que entendemos o conceito de “construção” em Adorno como a única forma do momento racional hoje possível na obra de arte. Assim, a racionalidade na obra de arte, aquele momento criador de uma unidade e organizador de ideias é o conteúdo dessa construção. O que ocorre, porém, é que a arte moderna, em oposição à arte tradicional (que seria uma obra acabada, bem delimitada e coerente), está em constante *work in progress*: “a obra de arte só existe como devir, sem se constituir como algo de fechado.”⁷⁴ Saliente-se que esta fragmentação em Adorno tem estrita relação com o âmbito aparente da obra de arte; pois, no que se refere à sua natureza formal, a arte continua unitária, coerente, de modo que a distinga da natureza como multiplicidade indeterminada.

72 ADORNO, Theodor. Filosofia da nova musica, p. 12 e ss.

73 ALVES, Marco Antônio Sousa. Reflexões sobre a obra de arte a partir da Teoria Estética de Adorno: efemeridade, fragmentação, hibridismo e isolamento social, p.5

74 ALVES, Marco Antônio Sousa. Obra citada, p. 5.

Além, há o caráter híbrido da obra de arte moderna, a sua pseudomorfose, que deixa as fronteiras entre os seus gêneros artísticos bastante fluídas. Mesmo Adorno, num primeiro momento, se posicionando conservadoramente em relação a este empréstimo de elementos de um gênero ao outro (como em *Filosofia da nova música*) ele acaba revendo seu ponto de vista em *A arte e as artes*, avaliando que este caráter híbrido é na verdade a negação da “pureza” artística desenvolvida por Hegel e utilizada ideologicamente pelos regimes fascistas totalitários.

Por fim, há o (suposto) isolamento social da arte moderna; uma arte que não tem a mesma intimidade com o público como as demais. Para Adorno, é justamente a arte contemporânea a que melhor fala da condição atual da sociedade, que reflete os antagonismos sociais e, em consequência, também é a mais desconcertante e estranha; divorciada do consumo e do gosto popular. Este isolamento social é assim entendido, porque é comparado com a arte proveniente da indústria cultural e que, nesse sentido, é oposta à arte moderna:

“Assim, a arte opõe ao estilo atual das luzes de néon da todo-poderosa indústria cultural a obscuridade e as trevas que se quer eliminar. A arte sobrevive então na consciência do sofrimento, como resistência: 'somente numa humanidade pacificada e satisfeita a arte deixará de viver: sua morte, hoje, como se delineia, seria unicamente o triunfo do puro ser sobre a visão da consciência que a ela pretende resistir e se opor’”⁷⁵

Toda a discussão que nos empreendemos até o momento buscou fixar uma noção preliminar de arte e da sua crise contemporânea para que, dessa forma, consigamos situar a arte da pichação no seu interior. Certamente, a pichação poderá ser pensada no rol das artes, sobretudo, a partir das propostas de Benjamin e Adorno, que conseguiram vislumbrar na arte moderna um fenômeno de massa que fugia dos padrões clássicos anteriormente impostos.

75 ALVES, Marco Antônio Sousa. Obra citada, p. 7.

3 ARTE DE RUA: SUPORTE E CARACTERIZAÇÃO

3.1 A CIDADE E A ARTE

Na contemporaneidade, as grandes metrópoles urbanas tiveram um papel fundamental na manutenção e no desenvolvimento das artes de vanguarda – são elas as responsáveis por serem o suporte material (de uma arte encontrada na rua), simbólico (porque contestadas) e social (palco das contradições expressas substancialmente na arte ou das quais esta deriva) para o que há de mais novo em movimentos artísticos. Assim, a grande cidade se difere das demais, pequenas, por ter nela imbricado as transformações propagadas pelo modo capitalista de produção, tanto em decorrência do avanço do aparato tecnológico, quanto do aumento do fluxo de capital; e com este “processo de individualização da percepção dos apelos da cidade, aponta-se para uma racionalização crescente da vida cotidiana nos grandes centros urbanos, fenômeno esse já apontado por Benjamin.”⁷⁶

Ernst Fischer explica esta relação entre arte e cidade sustentando que a primeira é composta por dois elementos inerentes: a tensão e a contradição dialética. A arte não só precisa derivar de uma experiência da realidade como deve se objetivar nela. Toda a arte é, de alguma forma, produto de sua época, representando a sociedade na medida em que a expressão artística realiza as ideias e os anseios presentes em seu entorno. Entretanto, em decorrência de sua relação dialética, a arte, no mesmo instante em que reproduz o *status quo* social, também supera a limitação que este domínio lhe impõe e, no seu tempo histórico, cria “um momento de humanidade, uma promessa de constante desenvolvimento.”⁷⁷

De forma muito similar à apreciação histórica feita pelo pensamento filosófico recente, Fischer realiza que a arte, em sua origem, foi *magia*: “foi um auxílio à dominação de um mundo real inexplorado”⁷⁸, de modo que arte, ciência e religião eram combinadas nesta forma primitiva de magia, onde existiam em estado latente. O autor continua sua argumentação identificando que o papel mágico da arte foi cedendo lugar, progressivamente ao papel de tornar claras as relações sociais e de

76 ESLIE, Anderson. Pichação: arte pública e resistência em Salvador, p. 28.

77 FISCHER, Ernst. A necessidade da arte, p. 15.

78 FISCHER, Ernst. Obra citada, p. 17.

ajudar aos homens reconhecer e transformar a realidade social. Entende ele que numa sociedade complexa e racionalizada como a atual não seria possível uma representação por mitos:

A predominância de um dos dois elementos da arte em um momento particular depende do estágio alcançado pela sociedade: algumas vezes predominará a sugestão mágica, outras a racionalidade, o esclarecimento; algumas vezes predominará a intuição, o sonho, outras o desejo de aguçar a percepção. Porém, quer embalando, quer despertando, jogando com sombras ou trazendo luzes, a arte jamais é uma mera descrição clínica do real. Sua função concerne sempre ao homem total, capacita o “Eu” a identificar-se com a vida de outros, capacita-o a incorporar-se a si aquilo que ele não é, mas tema possibilidade de ser.⁷⁹

Como bem observado por Eslie, em que pese a arte tenha em si essa função de “esclarecer e iniciar a ação” para uma prática modificadora, não se pode ignorar o seu elemento mágico, contido em sua natureza original, pois sem o recurso da magia, a arte deixaria de ser arte.⁸⁰ Independentemente das posições de Fischer, Adorno e Horkheimer no que tange ao aspecto mitológico da arte na atualidade, fato é que esta esteve presente na história da humanidade de modo que ela representa um elemento de expressão e de expressividade da ação humana, operando conforme a história, sempre numa relação dialética.

Para melhor entendermos essa relação da arte de rua⁸¹ com a cidade, faz-se necessário apreendermos o modo como se desenvolveu os grandes centros urbanos no último século e sua passagem arquitetônica, do moderno ao pós-moderno. Assim, David Harvey, em *Condição Pós-moderna*, comenta que frente ao padrão “modernista” de arquitetura e de projetos urbanistas do início do século XX – austeros, funcionais e baseados em planejamentos e desenvolvimentos que comportem o fluxo de pessoas enquanto trabalhadoras em espaços extremamente racionalizados e eficientes – o “pós-modernismo” se conformou como uma ruptura total com este padrão: “cultivando um tecido urbano como algo fragmentado, uma espécie de colagem, etc., configurando-se, por fim, num notável ecleticismo de forma arquitetônicas.”⁸²

79 FISCHER, Ernst. Obra citada, Ibidem.

80 ESLIE, Anderson. Pichação: arte pública e resistência em Salvador, p. 27.

81 No presente trabalho utilizaremos o termo “arte de rua” como gênero das espécies pichação e grafite que, como veremos, apresentam certas diferenças dentro de uma análise estética/artística, mas não necessariamente encontram uma distinção dentro de uma análise jurídica/legal.

82 ESLIE, Anderson. Obra citada, p. 28.

Arquitetos pós-modernistas se diferem dos modernistas na medida em que consideram o espaço de forma totalmente diferente. Para aqueles,

o espaço é algo independente e autônomo, que pode ser moldado não mais dentro de um propósito social ou subserviente a uma construção de um 'projeto social', mas, ao contrário, poderia ser moldado segundo objetivos e princípios estéticos que não tem necessariamente nenhuma relação com algum objetivo social abrangente.⁸³

O estilo modernista, consequência de uma necessidade pós-guerra, de outro modo, era utilitário para as necessidades da época: um programa que promettesse cumprir a ânsia de pleno emprego, moradia decente, previdência social, bem-estar e oportunidades iguais de inclusão.⁸⁴

Embora as táticas e condições variassem de lugar para lugar [...], havia em toda parte a tendência a considerar a experiência de produção e planejamento de massa da época da guerra um meio de lançar um vasto programa de reconstrução e de reorganização. Foi quase como se uma versão nova e rejuvenescida do projeto do Iluminismo tivesse surgido, como fênix, da morte e destruição do conflito global. A reconstrução, reformulação e renovação do tecido urbano se tornaram um ingrediente essencial desse projeto.⁸⁵

Apesar de diferente entre si, essas soluções compartilhavam características comuns: baseavam-se “na produção em massa, nos sistemas de construção industrializada e numa arrasadora concepção sobre como fazer emergir um espaço racionalizado ligando-o [...], por meio de formas individualizantes de transporte através do uso de infraestruturas fornecidas pelo Estado.”⁸⁶ Desse modo, em que pese o esforço da pós-modernidade para se desvencilhar de um projeto urbano já ultrapassado, nota-se que o projeto pós-modernista não apresenta solução para a tentativa de racionalização empreendida pelo modelo modernista de cidade, ao contrário, só o estimula, alimentando-o através da inserção de novas técnicas de apreensão do espaço.

Esta separação teórica entre modernidade e pós-modernidade, talvez tenha o seu sentido prático e concreto na Europa ou em novíssimas grandes cidades, como em Dubai. No Brasil, entretanto, o pós-modernismo não está em seu auge e o

83 ESLIE, Anderson. Obra citada, Ibidem.

84 ESLIE, Anderson. Obra citada, p. 29.

85 HARVEY, David. Condição pós-moderna, p. 71.

86 HARVEY, David. Obra citada, p. 72.

moderno convive firme e presente na arquitetura e na racionalidade dos grandes centros urbanos.⁸⁷ No meio desta tensão estilística, porém, “encontra-se a pichação, o grafite, o *bomb* ou qualquer outra interferência [artístico-marginal] na cidade, pois nenhum dos dois estilos arquitetônicos dialoga com esses fenômenos das cidades.”⁸⁸ Ou seja, o fenômeno da pichação não é contemplado nem pelo modelo modernista, nem pelo pós-moderno: “se, por um lado, a austeridade do modelo modernista não contempla nada que fuja à padronização e uniformização nele inerente, o pós-modernismo, por outro lado, reclama para si apenas uma nova estética em detrimento dos problema sociais.”⁸⁹

Do exposto, percebemos que as interações entre arte e cidade nos são interessantes na medida em que ambas nos convidam “a aventuras de caráter estético e subjetivo, onde o *estético* diz respeito a formas de sensibilidade criadoras e o *subjetivo* à produção social de estilos e modos de vida”⁹⁰, nesse sentido:

A arte vai nos interessar, então, menos pelo que expressa e mais pelas marcas que pode deixar em nós, por seu poder de nos engajar em processos de invenção; já a cidade, será pensada menos em relação com a geografia dos espaços produzidos e mais em sua relação com o tempo da experiência, ou seja, pela qualidade das experiências subjetivas que seus espaços podem suscitar. A arte e a cidade são consideradas, assim, importantes operadores discursivos e participam, juntamente com outros elementos da vida social, dos processos de constituição dos modos de vida e dos processos comunicativos na atualidade.⁹¹

A cidade não é simplesmente onde se vive ou se trabalha, mas acima de tudo uma encruzilhada. A cidade é marcada pela exterioridade e pelo investimento no heterogêneo, pelos fluxos que levam e trazem estrangeirismos e misturam corpos, visões de mundo e estilos de vida. Deste ponto de vista “há que se considerar a cidade não apenas como um lugar, mas como uma experiência e uma prática social de espaço.”⁹²

[...] a cidade é uma das formas de inscrição da experiência humana na cultura e na história, e, portanto, um processo contextual, resultante dos projetos que dinamizam suas estruturas. A experiência urbana é

87 ESLIE, Anderson. Obra citada, p. 30.

88 ESLIE, Anderson. Obra citada, Ibidem.

89 ESLIE, Anderson. Obra citada. p .30.

90 GUATTARI, Félix. Caosmose, apud ESTRELLA, Charbelly e GONÇALVES, Fernando. Comunicação, arte e inversões artísticas na cidade, p. 99.

91 ESTRELLA, Charbelly e GONÇALVES, Fernando. Obra citada, Ibidem.

92 ESTRELLA, Charbelly e GONÇALVES, Fernando. Obra citada, Ibidem.

incessantemente recriada e tem sua inscrição constantemente atualizada na história.⁹³

Todavia, é claro que a cidade – também – é um espaço/lugar e nesse sentido as grandes cidades, “apresentam em sua dinâmica capitalizada a produção frequente de uma convivência profusa de lugares e não-lugares”⁹⁴. Segundo Marc Augé, o lugar se define por seu caráter identitário, histórico e relacional e “um espaço que não pode se definir como identitário, nem relacional, nem como histórico definirá um não-lugar.”⁹⁵ Como exemplo, podemos entender os shoppings-centers, aeroportos e estações de metrô:

os centros urbanos contemporâneos alargam-se na proliferação desses não-lugares. Entretanto, as cidades resistem quando são capazes de ‘invadir’ a si mesmas. O movimento perene que toda cidade parece fazer é o de conquistar cotidianamente seu próprio espaço. O ato poético que identifica a arte é um dos dispositivos de retomada desse espaço subjetivo da cidade.⁹⁶

Pensar, porém, a cidade como produtora de sentido e dos modos de vida é interessante por permitir vê-la como espaço de criação e de produção de relações com o real, com a história e a cultura.⁹⁷ Nos anos de 1910 e 1920, dadaístas e surrealistas já faziam dos espaços públicos lugares privilegiados para críticas e manifestações, sempre com uma mesma finalidade: desmistificar atitudes e convenções. Em 1924, Breton ao lançar o *Manifesto Surrealista* estabelece os fundamentos do novo movimento: “realizar uma estética do escândalo” que desencadeou ações surrealistas em edifícios-teatro e em caminhadas de demonstração, o que curiosamente faz lembrar dos *happenings*⁹⁸ dos anos 60:

93 ESTRELLA, Charbelly e GONÇALVES, Fernando. Obra citada, Ibidem.

94 ESTRELLA, Charbelly e GONÇALVES, Fernando. Obra citada, p. 103.

95 AUGÉ, Marc. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade, p. 41.

96 ESTRELLA, Charbelly e GONÇALVES, Fernando. Obra citada, Ibidem.

97 ESTRELLA, Charbelly e GONÇALVES, Fernando. Obra citada, p. 100.

98 Com características das artes cênicas, o *happening* é um tipo de obra, quase sempre planejada, que se incorpora a algum elemento de espontaneidade ou improvisação e que nunca se repete da mesma maneira a cada nova apresentação. Apesar de ser definida por alguns historiadores como um sinônimo de performance, o *happening* é diferente porque, além do aspecto de imprevisibilidade, geralmente envolve a participação direta ou indireta do público espectador. Para o compositor John Cage, os *happenings* eram "eventos teatrais espontâneos e sem trama". O termo *happening*, como categoria artística, foi utilizado pela primeira vez pelo artista Allan Kaprow, em 1959. Como evento artístico, acontecia em ambientes diversos, geralmente fora de museus e galerias, nunca preparados previamente para esse fim. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Happening>>. Acesso em: 26/10/2013.

Vistos como utopias, esses movimentos, embora não tivessem transformado efetivamente a sociedade – como era seu projeto – tiveram uma inegável contribuição para o estabelecimento de uma nova sensibilidade não só nas artes, mas também na sociedade, projeto que continuaria a ser perseguido em outras épocas e em outros lugares, embora de forma distinta.⁹⁹

Esta questão por sua vez, comunica-se diretamente com a a “[re]conquista dos espaços urbanos” realizado por Augé. Pois, no fundo, o que urbanamente estes movimentos, surrealista e dadaísta, perseguiam era a apropriação e a conquista subjetivas dos não-lugares.

Como já mencionado, as grandes cidades atuais vivem uma etapa avançada do capital e de seus processos tecnocráticos e financeiros, de modo que “a maioria dos centros urbanos oferece uma divisão de produção-consumo do espaço urbano pelo qual estamos sempre de passagem.”¹⁰⁰ Georg Simmel identifica em seu texto *A metrópole e a vida mental* um processo de individualização do morador da cidade de modo que quanto mais racionalizada e administrada a vida urbana se torna, mais avançamos na direção de uma indiferença anômica com os apelos urbanos. No mesmo sentido é o pensamento de Walter Benjamin que denuncia a racionalização crescente da vida cotidiana nas cidades, quando, como já referido, a técnica se estabelece como modo de produção da cultura. Sobre o dadaísmo, o autor assim comenta: “essa obra de arte tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública.”¹⁰¹ Ou seja, o seu potencial contestador e sua razão de ser só poderia ser alcançado com a agressão ao espectador.

Pelo tom dos textos de Simmel e Benjamin, podemos entender que a arte tem um papel de desalienar a pessoa do tecnicismo da cidade (mesmo em Benjamin, onde o tecnicismo também está presente, com alguma carga positiva, na obra de arte), assim:

atualmente a vida cotidiana contemporânea se constitui também, e especificamente, pelo atravessamento dos sistemas tecnológicos de comunicação e de seus jogos discursivos de poder. É nesse cenário que a arte urbana assume um papel efeito de re-convocação dos sentidos e da reflexão sobre nossa atual condição urbana. Ao se lançar nessa missão de atravessar e interferir no fluxo de vida, especialmente o cotidiano urbano, a

99 ESTRELLA, Charbelly e GONÇALVES, Fernando. Obra citada, p. 101.

100 ESTRELLA, Charbelly e GONÇALVES, Fernando. Obra citada, p. 104.

101 BENJAMIN, Walter. Obra citada, p. 103.

arte negocia com o sistema vigente e, mais uma vez, retoma, de outra forma, a sua condição de força de resistência.¹⁰²

O dadaísmo analisado por Benjamin, além de transformar a obra de arte no centro de um escândalo (como queriam os modernistas), também propõe enviar um sinal invertido para o espectador. Como bem observou Adorno, a apropriação de objetos industrializados (ou seja, sua espiritualização), de uso cotidiano, a princípio sem valor artístico, ganhava um destaque obscuro nas exposições de arte. Os *happenings*, por outro lado, não se capitalizavam, já que não assumiam a forma de mercadoria¹⁰³. Nesse sentido, o dadaísmo é uma proposta artística essencialmente urbana pois propõe, segundo Benjamin, a mesma dinâmica da cidade: a estética do sobressalto.

Sobre a alienação causada pela cidade em seus diversos níveis e por diversos motivos, Jean Baudrillard escreve:

A cidade foi prioritariamente o lugar de produção e realização da mercadoria, da concentração e da exploração industriais. E é hoje prioritariamente o lugar de execução do signo como de uma sentença de vida ou morte. Já não estamos na cidade das paredes e muros vermelhos das fábricas e das periferias operárias. Nessa cidade, já se inscrevia no próprio espaço, a dimensão histórica da luta de classes, a negatividade da força de trabalho, uma especificidade social irreduzível. Hoje, a fábrica, como modelo de socialização pelo capital, não desapareceu, mas cede lugar, na estratégia geral, à cidade inteira como espaço do código. A matriz do urbano já não é a da realização de uma força (a força de trabalho), mas a da realização de uma diferença (a operação do signo). A metalurgia transformou-se em semiurgia.¹⁰⁴

Nesse sentido, somos compelidos a concordar com o arquiteto e poeta Paulo Leminski quando declara que o grafite poético no Brasil aparece como uma necessidade de se colocar uma marca, escrito nas paredes do próprio corpo do panóptico: uma prisão que é a própria cidade moderna, enquanto uma das instâncias de aprisionamento pensadas por Foucault.

102 ESTRELLA, Charbelly e GONÇALVES, Fernando. Obra citada, Ibidem.

103 É justo observar que a capitalização de obras de arte dadaístas, como as de Duchamp, não tem relação necessariamente direta com a vontade do artista. Como já mencionamos anteriormente, fundamentados em Benjamin, a sociedade burguesa é aquela quem transformou a arte em um objeto capaz de ser comercializável e dessa maneira a partir do momento em que a obra é materializada de modo que contenha características que a tornem objeto passível de troca assimildamente com um comprador, esta capitalização da obra de arte irá ocorrer.

¹⁰⁴ BAUDRILLARD, Jean. *Kool killer ou a Insurreição pelos Signos*, p. 100.

“Então os grafites que nós fazíamos nas paredes de meados dos anos 70 e do início dos anos 80 não eram distintos em natureza desses grafites de presidiários. A gente era presidiário, só que era presidiário de uma cidade! Uma organização que deve funcionar como A máquina, presa a horários e regras... até para fugir da cidade precisamos respeitar o sinal do trânsito...”¹⁰⁵

3.2 A ARTE PÚBLICA E A ARTE DE RUA

Nos movimentos de vanguarda, como analisamos, a cidade emerge como um complexo de lugares, não-lugares e experiências que supõe a derivação de determinadas forças e estratégias poéticas do movimento artístico e que se apresentam como operações de resistência e de política. No presente estudo, analisaremos uma forma bem específica que a arte de rua (enquanto arte pública, de resistência e de *escândalo*) se propõe: a pichação.

A arte de rua caracterizada como arte pública detém algumas características gerais que nos serão importante para entendermos o fenômeno da pichação e do grafite nas cidades do século XXI. Desse modo, a obra de arte pública, em exposição no espaço urbano, obedece a um sistema próprio de apreciação, diferente do que é submetido às obras de arte em espaços como o museu, onde ela sofre menos críticas quanto ao seu caráter artístico:

Para diversos autores, no espaço urbano, o status de obra de arte é questionado. O’Doherty (2002) e Buren (2001), por exemplo, afirmam que o espaço místico da galeria confere a todo trabalho plástico ali exposto o aval de obra de arte, ao passo que a obra instalada no espaço público não teria, em princípio, a garantia desse rótulo. [...] Para Buren (2001), a arte dos museus tem sua aura automaticamente legitimada pela simples condição de estar inserida no espaço do Cubo Branco, ao passo que a arte exposta na rua tem sua legitimidade questionada.¹⁰⁶

Pereira Junior, ainda, comenta que as intervenções artísticas urbanas como o grafite também tem sua aura¹⁰⁷ questionada em decorrência do abandono da galeria, da inexistência do aval de encomenda pública¹⁰⁸ e, em menor escala, porque

105 Leminski falando sobre pichação e grafite, 2012. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=tXZ8QCa-lsg>. Acesso em: 27/10/2013.

106 PEREIRA JÚNIOR, Lamounier Lucas . A arte no espaço urbano, p. 119.

107 No sentido benjaminiano.

108 “A encomenda pública já nasce legitimada pelo fato de ter sido selecionada entre tantas outras e a ela pode-se apontar um atributo de valor que, ainda que distinto em sua totalidade do status

efêmera. De modo diverso, “apesar de todo esse abalo na aura da obra de arte no espaço urbano, para alguns autores, essas obras têm uma força latente exatamente por estarem descontextualizadas do espaço da galeria.”¹⁰⁹

As discussões a respeito da arte pública envolvem a consciência de alguma forma de conexão entre o espaço e significado e a infinita possibilidade intrínseca de recriação do sentido da arte. Para Gouveia, o conceito de arte pública deve ser entendido a partir do processo histórico de migração da arte de galeria para as ruas: a partir dos anos 1960, os artistas resolveram libertar suas obras do destino fatal dos museus e galerias particulares para que, em vez disso, fossem estabelecidas nos locais públicos. Ao longo desse processo, os artistas passaram a desenvolver com o público passante uma relação diferente da relação de reverência e respeito que se estabelecia com a arte dentro de museus.¹¹⁰ Percebemos, portanto que a arte pública assim se caracteriza muito mais pelo relacionamento com expectador do que, necessariamente, com o local onde ela se encontra:

“a tarefa de devolver à arte sua dimensão pública significa fazer com que ela dialogue com as comunidades locais e com as tribos urbanas, pois dessa, forma a arte acaba se tornando o elo que confere a essas tribos e comunidades fragmentadas o sentimento de pertencimento.”¹¹¹

Em relação ao expectador da obra de arte, Abramo identifica que a arte pública se realiza também de um modo diferente nesse vetor. Para a autora a pessoa (expectadora) não assimila a arte pública de uma só vez, de forma contemplativa e diretamente crítica, mas de forma que ela seja absorvida aos poucos, “porque ela não se faz na presença da obra, mas *in memória* da obra.”¹¹²

Outra perspectiva sobre o tema é a de Francisco Alves, pois entende a discussão (que pretende encontrar a aura ou a relação artista/expectador) ultrapassada. Assim, o caráter público da obra de arte seria identificada por dois elementos, objetivamente: a) “a localização das obras de arte em espaços públicos”; e b) “a conversão forçada desse público em público da arte”.¹¹³

conferido à obra exposta na galeria, vale pela chancela da encomenda.” In: PEREIRA JÚNIOR, Lamounier Lucas . Obra citada, Ibidem.

109 PEREIRA JÚNIOR, Lamounier Lucas . Obra citada, p. 120.

110 GOUVEIA, Maria Alice Machado. Financiamento privado e incentivos no Brasil, p. 87 e ss.

111 PEREIRA JÚNIOR, Lamounier Lucas . Obra citada, p. 122.

112 ABRAMO, Radha. *Praça da Sé, Cidade Universitária, metrô*, p. 57, apud ESLIE, Anderson. Obra citada, p. 38.

113 ALVES, José Francisco. Arte pública: produção, público e teoria, p. 5.

Independentemente da posição adotada para a caracterização da arte enquanto arte pública, encontramos sempre algum elemento ou situação que a diferencia da arte encontrada em espaços privados. O espaço urbano surge para a arte como uma possibilidade de crítica dos espaços “cultos”, sacralizados, que se validam enquanto arte porque mercadorias. Percebemos, desse modo, que o que confere a qualidade de obra de arte pública é “tanto o processo, quanto o produto final”¹¹⁴ – a obra de arte pública é tão dinâmica, volátil e caótica quanto a cidade; transformando-se, o tempo todo, em um novo. A arte pública é pública, porque mantém contato com o público e tem a cidade como suporte. Nesse sentido, “o grafite, a pichação, sticker, stencil e tantas outras formas de intervenção urbana, nos levam à reflexão constante de nossa condição na *urbe* e na sociedade.”¹¹⁵

114 ESLIE, Anderson. Obra citada, p .39.

115 ESLIE, Anderson. Obra citada, Ibidem.

4 PICHANÇA, DIREITO E ARTE

4.1 MODERN GRAFFITI

O *modern graffiti*¹¹⁶, surgido no século XX, é considerado por muitos um fenômeno originário das manifestações estudantis de 1968. Sobre o momento histórico, Baudrillard escreve que “aquelas pinturas atacavam o próprio suporte, conduzindo os muros a uma mobilização selvagem, a uma instantaneidade da inscrição que equivalia a aboli-lo.”¹¹⁷ Na mesma década, ainda, o lado ocidental do muro de Berlim começou a veicular símbolos, textos, narrativas e desenhos de protesto contra a violência que o muro causava às pessoas da cidade e do mundo. Na década de 1980, este fenômeno já era tão forte que passou-se a realizar concursos internacionais para a pintura do muro¹¹⁸ – situação esta que evidencia de imediato o poder que o grafite tem enquanto arte, porque, nesse sentido, meio de veiculação de uma determinada ideologia política.

Citando Pallamin, Elisabeth Prosser diz que o espaço público como espaço das representações sociais está ligado “ao lado clandestino da vida social e às criações que imaginam novas possibilidades para as práticas espaciais (os espaços da arte, dos escritores, dos filósofos, da utopia, das sombras e das paisagens labirínticas)”¹¹⁹ e escreve:

Na década de 1960, enquanto a contracultura (os estudantes, os beatniks, os hippies, os hippies, os engagés, os SDS e parte da intelectualidade) e a antiarte (artistas do movimento dadá) tinham por alvo combater o tradicionalismo dos valores e padrões da sociedade de então e da arte tradicional, os escritores do graffiti criavam um novo esporte, com o qual se divertiam. A maioria apenas buscava entretenimento e fama. Foi somente mais tarde que os artistas de rua passaram a manifestar, explicitamente, sua crítica contra a sociedade e o sistema. Esta crítica coincidia de certa forma com a da contracultura e a da antiarte, tanto que, hoje, muitos

116 Como veremos no próximo capítulo, o termo *modern graffiti* e pichação se confundem dentro da literatura. Em Prosser, porém, donde retiramos a atual explicação, existe alguma delimitação (sociológica) que difere os conceitos, motivo pelo qual preservamos o termo pelo momento. O que ocorre, porém, é que utilizaremos *modern graffiti* e pichação como sinônimos, pois, numa análise jurídica sobre pichação e vandalismo, acabamos por perceber que o *modern graffiti*, em sua origem, representava uma forma de picho.

¹¹⁷ BAUDRILLARD, Jean. Obra citada, p. 102.

¹¹⁸ PROSSER, Elisabeth Seraphim. Graffiti Curitiba, p. 53.

¹¹⁹ PROSSER, Elisabeth Seraphim. Obra citada, *Ibidem*.

adeptos da arte de rua se identificam com esses movimentos adotando seus símbolos e discursos.¹²⁰

Observe-se, assim, que no fenômeno do grafite sempre houve algum tipo de discurso político o sustentando, mesmo que este discurso fosse o de apenas contestar práticas tradicionalistas de expressão artística, enquanto antiarte ou do marginalizado que queria “fazer-se visto.”¹²¹ O grafite como meio para a saída do anonimato, o grito do oprimido, teve sua origem nos Estados Unidos: “a emergência do grafite esteve intimamente ligada com a conexão antropológica e social do território – estabelecendo-se por um signo gráfico (como as assinaturas).”¹²² Ademais, a presença do grafite em metrô, por exemplo, marcou exatamente esse “símbolo do frenesi urbano e da não fixação desse homem na cidade”¹²³ – ou seja, os não-lugares da cidade (anônimos e racionalizados) acabam, em decorrência do grafite, como colocou Augé, sendo ressignificados em decorrência da invasão de signo que de tão vazios (sem conteúdo) tornam-se “intoleráveis”: “as pichações e grafitos que se espalham pelas superfícies do metrô geravam na população terror, nojo, revolta e por isso eram potentes. Sua obscenidade explodia em suas impertinência e agressividade visuais.”¹²⁴

Esta ressignificação dos espaços urbanos que a arte de rua carrega consigo na sua execução, também traz um determinado aspecto às cidades que as estabelece enquanto produtos de uma mesma globalização. Desse modo, a arte urbana homogeneiza os padrões estéticos das cidades. Concomitantemente, ainda, o grafite faz uma aposta numa espécie de “contra-racionalidade” comunicativa. Milton Santos, ao discutir os imperativos econômicos da globalização sobre a geografia cultural das cidades, aponta a presença das contra-racionalidades, essa força que se baseia nas horizontalidades sociais e no cotidiano como “mundo da heterogeneidade criadora.”¹²⁵

Ao sermos convocados por essa visualidade agressiva e impertinente do graffiti, que se dispersa pelas superfícies da cidade, somos também convocados a nos darmos conta de como o espaço urbano vem sendo

120 PROSSER, Elisabeth Seraphim. Obra citada, p. 54.

121 BAUDRILLARD, Jean. Obra citada, p. 101.

122 ESTRELLA, Charbelly e GONÇALVES, Fernando. Obra citada, p. 105-106.

123 ESTRELLA, Charbelly e GONÇALVES, Fernando. Obra citada, p. 106.

124 ESTRELLA, Charbelly e GONÇALVES, Fernando. Obra citada, Ibidem.

125 SANTOS, Milton. Por uma outra globalização: do um pensamento único à consciência universal, p. 127.

administrado em função de sua própria capitalização, a revelia de nossas intenções e a despeito dos interesses da coletividade, restando pouco a outras apropriações possíveis. Entretanto, a cidade sempre escapa. E o graffiti então constitui um ponto de fuga.¹²⁶

Jean Baudrillard, em seu texto *Kool Killer*, grifa este potencial de fuga do grafite na cidade. Segundo o autor, aquelas “inscrições indecifráveis” eram a própria negação da cidade como lugar da circulação volátil da forma mercadoria. Ao serem grafadas próximas a cartazes publicitários geravam um curto circuito sógnico, já que essas “assinaturas indecifráveis” renegam o discurso monopolizador da grande mídia.¹²⁷ Baudrillard escreve seu texto na década de 1970 que o grafite, por sua vez, inscreve-se nas paredes dessas cidade onde germina o nascimento do neoliberalismo e nesse, sentido,

Pela primeira vez, com os grafites de Nova York, os condutos urbanos e os suportes móveis foram utilizados com grande envergadura e com total liberdade ofensiva. Mas, sobretudo, pela primeira vez os mídia foram atacados em sua própria forma, isto é, no seu modo de produção e difusão. E isto justamente porque os grafites não têm nem conteúdo nem mensagem. É neste vazio que está sua força. E não é por acaso que a ofensiva total sobre a forma esteja acompanhada por uma recessão de conteúdos.¹²⁸

O sociólogo francês entende que este tipo de postura advém de uma espécie de intuição revolucionária (a percepção de que a ideologia profunda não mais funciona ao nível dos significados políticos, mas, sim, dos significantes) e que é neste ponto que o sistema é vulnerável e deve ser desmantelado.¹²⁹ Este potencial ainda reside na operação sógnica e espacial que o grafite assume. “Ao estabelecer um enfrentamento visual especialmente com os apelos publicitários, essa escritura urbana recoloca a cidade numa relação espaço-temporal, um tipo de *hic et nunc* inacessível à comunicação de massa.”¹³⁰ Prosser, no mesmo sentido, também se refere à arte marginal de rua como uma manifestação que pretende criticar e transformar o *status quo*: “atitudes ou preocupações sociais e políticas permeiam

126 ESTRELLA, Charbelly e GONÇALVES, Fernando. Obra citada, p. 106.

127 BAUDRILLARD, Jean. Obra citada, p. 100 e ss.

128 ESTRELLA, Charbelly e GONÇALVES, Fernando. Obra citada, p. 106-107.

129 BAUDRILLARD, Jean. Obra citada, p. 103.

130 ESTRELLA, Charbelly e GONÇALVES, Fernando. Obra citada, p. 107.

todas as manifestações dessa arte de rua, vista, ainda, pela maioria, como indesejável e infratora da ordem estabelecida.”¹³¹

4.2 PICHANÇA: VANDALISMO E ARTE.

Em decorrência dos elementos formativos anteriormente mencionados, a arte pública sofre certas interferências externas que, em situação normal, não sofreria dentro de, por exemplo, um museu: a poluição visual. Postes de luz, placas de trânsito, painéis publicitários, etc contribuem como ruídos para a apreciação da obra de arte no espaço público da cidade. Dentre estes ruídos, alguns autores também entendem a pichação como um de seus causadores, desvinculando, dessa forma, o seu envolvimento com a produção artística. Somos afetos, porém, ao posicionamento de Eslie:

A poluição visual, portanto, seria como uma agressão à obra de arte feita no espaço público e a pichação, para Lucas, teria importância para essa agressão. Apesar desta consideração sobre a obra de arte pública, observamos um equívoco na abordagem de Lucas, pois ao referir-se à pichação não a considera como obra de arte, não percebendo que a pichação enquanto obra de arte, Lucas se equivoca ao dar ao fenômeno outro caráter que não artístico, pois a pichação comunica esteticamente os anseios criativos do artista que o expõe, além, claro, de marcá-lo socialmente dentro da urbe. A pichação é transgressora, faz parte de sua razão de ser, e em vez de ser tratada como uma agressão à obra, deveria ser tratada como a obra de arte que se comunica pela estética da agressão, da transgressão, usando a cidade como suporte para tal.¹³²

Neste ponto é importante fazermos um parêntesis: os termos grafite e pichação não são ordinariamente utilizados como sinônimos. A análise sociológica, jurídica e artística dos termos vai-nos demonstrar que há grandes diferenças e também semelhanças entre os fenômenos, porém, de forma alguma terão completa similitude. No presente trabalho, entretanto, caracterizaremos a pichação segundo o seu caráter *transgressor* (tanto objetivamente, enquanto ilícito penal; quanto subjetivamente, enquanto signo herético e perturbador, encontrado nas grandes cidades) de modo que, desvinculada da questão estética, será pichação toda arte de

131 PROSSER, Elisabeth Seraphim. Intervenção urbana: vandalismo ou arte?, p. 3.

132 ESLIE, Anderson. Obra citada, p. 36.

rua que, segundo Eslye, tem na transgressão “a sua razão de ser”¹³³. Entendemos possível a referida generalização porque, em primeiro lugar, não há na literatura qualquer consenso quanto ao elemento diferenciador entre pichação e grafite e, em segundo lugar, e como corolário deste primeiro, parte da literatura investigativa muitas vezes fora escrita com algum desconhecimento da existência da pichação à época, generalizando, também, tudo na esfera do grafite (apesar da existência, sim, numa análise estética, de recortes bem definidos entre pichação e grafite); exemplo simbólico está em Baudrillard¹³⁴, que entende, como veremos, as intervenções urbanas de maio de 1968 como *modern graffiti*. Nesse sentido, Prosser identifica três posturas, todas transgressoras, do sujeito ativo da pichação:

De modo geral, os depoimentos e os pichos apresentados mostram três lados diferentes desta ação e três atitudes distintas dos seus autores. Uma, a daquele que suja por sujar, para se divertir, desafiar, e transgredir uma certa ordem existente e agredir a sociedade em que vive e, concomitantemente, ser admirado por seus iguais. Outra, a daquele que quer chamar a atenção da autoridade constituída e/ou proprietário do imóvel em questão, incitando-o à ação, à resolução do problema da existência do imóvel ocioso, abandonado. E a terceira, a daquele que escreve suas mensagens de protesto nas paredes e nos muros da cidade, buscando uma conscientização do transeunte quanto a assuntos e temas relevantes para a vida em sociedade e a vida no planeta.¹³⁵

Nesse sentido verifique-se a pertinência da questão, pois em muitos autores, em especial Prosser, far-se-á esta diferenciação entre vandalismo e arte.¹³⁶ Entretanto, por que não podemos pensar em ambos conjuntamente? Por que arte não pode ser vandalismo? Ou vandalismo não pode ser arte? O que diferencia a agressão da pichação daquelas perpetradas pelos dadaístas?¹³⁷ As duas, em suas esferas, trabalham com a estética do escândalo, do desconforto e da heresia¹³⁸. A diferença entre as duas nos remete ao espaço de exposição. Enquanto o modernismo ainda utiliza, em parte, os museus para a exposição da sua arte, a

133 ESLIE, Anderson. Obra citada, *Ibidem*.

134 BAUDRILLARD, Obra citada, p. 99 e ss.

135 PROSSER, Elisabeth Seraphim. Obra citada, p. 7.

136 PROSSER, Elisabeth Seraphim. Obra citada.

137 “A pichação propõe, mesmo que de forma não proposital, um acesso a essas duas esferas – a cidade e a arte – por intermédio da agressão. Esta forma de expressão assim como foi o Dadaísmo no começo do século passado, ‘tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública’ (BENJAMIN, 1994, p. 191). Assim, a pichação inscreve-se numa postura ‘contrarracional’ que se apresenta nas suas produções.” In: ESLIE, Anderson. Obra citada, p. 41.

138 GAY, Peter. Obra citada, p. 26 e ss.

pichação encontra a cidade como suporte e se realiza artisticamente enquanto arte pública. Como já observado,

O status de arte que os limites da galeria conferem à obra é questionável na arte pública, uma vez que se perde a confirmação da sua função legitimadora, como se fosse possível apreender do público passante: 'se isto é arte, porque não está na galeria?'. [...] a criação dos museus e galerias e, principalmente, a busca por um espaço perfeito para a exibição das obras, que resultou no Cubo Branco, parecem legitimar a galeria como o único e inquestionável espaço de exibição. Dentro dos limites da galeria, a obra é inquestionável; na rua, não.¹³⁹

A principal diferença, desse modo, entre a agressão da pichação das demais formas artísticas é o seu caráter ilícito que, no Brasil, encontra tipificado o crime nos termos do art. 65 da Lei de Crimes Ambientais (9605/98):

Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano:

Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa. (Redação dada pela Lei nº 12.408, de 2011) [...]

§ 2º Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional. (Incluído pela Lei nº 12.408, de 2011)

Entendemos, desse modo, que não há qualquer óbice de ordem estética que desvincule a pichação de um fenômeno artístico singular. É no mínimo curioso que a prática da pichação seja condenável por um diploma legal que visa proteger o meio ambiente, enquanto direito difuso, pois, na faticidade, observamos que o ato de *escrever* num muro (seja grafite ou pichação) é condenável pelo direito mais pela depredação do bem alheio do que pela inobservância das normas de preservação e conservação do patrimônio ambiental.

De qualquer modo, para os fins do presente trabalho, não desenvolveremos a discussão da pichação no que concerne a sua legitimidade, os motivos de ordem social, a análise criminológica ou a crítica objetiva do texto legal em destaque. A pichação é condenável pelo sistema jurídico e se constitui em crime conforme a Lei 9605/98. Isto porém, não deve (ou não deveria) atingir juízos de valor de ordem

139 PEREIRA JÚNIOR, Lamounier Lucas . Obra citada, p. 130.

estética, tendo em vista que não há qualquer relação excludente entre a constituição de algo enquanto vandalismo (ilícito) e o significado de belo, como bem lembrados no pensamento estético filosófico de Hegel, Benjamin e Adorno.

Se avaliarmos a problemática da pichação a partir das lentes objetivas do direito, perceberemos, referenciando-nos em Benjamin, que a configuração de ilícito penal estabelece na pichação um pressuposto de existência. Abstratamente, já sabemos que a pichação se difere do grafite e outras artes lícitas urbanas, pelo seu caráter agressor. Essa agressão, no sistema jurídico, é entendida como ilícito penal. Porém, o direito não se desenvolve apenas como reflexo ou consequência da realidade, mas com ela também cria novas e diferentes realidades. Nesse sentido, o sistema jurídico não só penaliza a prática considerada *a priori* como vandalismo, mas também diz o que é ou não agressão. Desse modo, percebe-se que o papel do direito na arte da pichação não é acessório, mas fundamental para sua caracterização. Na relação dialética entre pichação e direito, este último não apenas é elemento caracterizador da pichação, mas diz aquilo que é ou não pichação (em outras palavras, que é ou não vandalismo ou agressão), criminalizando ou não a prática, pautado em aspectos ideológicos de inclusão e exclusão social.¹⁴⁰ Motivo pelo qual, também, a pichação será sempre uma arte eminentemente marginal, pobre e negra.¹⁴¹

Se pensarmos a partir de Benjamin, poderemos sustentar que a aura da obra de arte advinda do picho¹⁴² é o seu caráter ilícito. A pichação só se realiza enquanto obra de arte no momento da sua conclusão, na penumbra da noite, na marginalidade, na criminalidade e em espaços que reforcem o seu caráter agressivo e contestador. O seu valor de culto consiste na sua produção, no seu processo: a apreciação estética da pichação está umbilicalmente ligada com estes aspectos e deles não pode se desvincular, sob pena de ser considerada qualquer coisa, menos pichação.

Em Adorno, além, podemos observar que a pichação encaixa-se perfeitamente dentro das características perpetradas pelo filósofo como necessária à

140 CIRINO DOS SANTOS, *Obra citada*, p. 10-14.

141 ESLIE, Anderson. *Obra citada*, p. 99-100.

142 Aura porque a pichação não é reproduzível nem comercializável, estabelecendo um valor de culto maior do que o seu de exposição, conforme Benjamin.

sua realização enquanto arte (moderna), quais sejam, a sua duração efêmera; a sua forma fragmentária; o seu hibridismo e o seu isolamento social.¹⁴³

A duração efêmera, talvez seja o elemento de mais fácil identificação na pichação. O que hoje está num muro, amanhã já desapareceu. A pichação acompanha o movimento e a dinâmica da cidade, tendo com ela íntima relação, pois ambas relacionam-se dialeticamente, recriando-se dia a dia. Para Eslie, a arte pública, da qual a pichação faz parte, mistura-se com a cidade em sua dinamicidade, sofrendo o desgaste provocado pelas intempéries naturais e pela ação humana no espaço urbano: “a obra de arte se torna ‘viva’, no sentido de mudar sempre com o movimento da cidade, portanto, em constante processo.”¹⁴⁴

Quanto a sua forma fragmentária, no sentido da obra de arte sempre estar no estado de *devenir*, também é comum à pichação. Não há na pichação o objetivo de ser produzida para se fazer de forma acabada. Novamente isto é verdade na medida em que a pichação encontra na cidade a seu suporte concreto e dialético para sua realização, configurando-se, assim, sempre uma mensagem aberta ao expectador: é a relação de apreciação “in memorium” da obra de arte pública, sustentada por Abramo.

No que tange o seu hibridismo, a pichação, que em seu início parecia uma derivação da pintura modernista, especialistas chegaram a afirmar certo grau de influência de um expressionismo abstrato de Pollock ou de um neoexpressionismo à la Basquiat. Contemporaneamente, porém, e percebemos isso em Paulo Leminski¹⁴⁵, por exemplo, a pichação sofre total pseudomorfose da poesia, afirmando ainda mais este caráter híbrido a que Adorno se refere.

Por fim, o suposto isolamento social também esta presente na pichação, pois, mais que os dadaístas, propõe-se a escandalizar e transgredir a ordem social posta. Isolamento este, porém, apenas aparente, pois a pichação, enquanto arte pública, dialoga bem com o expectador enquanto uma pluralidade de tribos urbanas: “a chamada arte marginal de rua, enquanto manifestação e expressão, abrange desde o vandalismo anárquico até a arte politicamente comprometida.”¹⁴⁶ Prosser identifica que é a partir dos grafites e das pichações que podemos ler a cidade, de modo a

143 ADORNO, Theodor. Obra citada, p. 12 e ss.

144 ESLIE, Anderson. Obra citada, p. 39.

145 YOUTUBE. Leminski falando sobre pichação e grafite, 2012. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=tXZ8QCa-lsg>. Acesso em: 27/10/2013.

146 PROSSER, Elisabeth Seraphim. Obra citada, p. 3.

entendê-la como produto dos diversos grupos que por ela transitam.¹⁴⁷ A pichação, assim, tem o propósito de marcar e demarcar um território; de sujar, incomodar e agredir ou de simplesmente desafiar uma autoridade. A marginalidade da pichação é justamente o que a torna central: ela explicita as contradições sociais e os problemas urbanos que afetam a todos e esta presente em toda a cidade.

podemos entender como arte, em suas diversas linguagens, a expressão da subjetividade tanto de indivíduos, sociedades ou épocas, quanto de segmentos sociais específicos, em um espaço/tempo determinado. A arte é, nesse sentido, integrante do cotidiano da cidade e um meio de interação do homem consigo, com o outro e com o seu redor, desse modo, a cidade é transformada continuamente por essa ação sobre ela, transformando a arte numa ferramenta de comunicação e mudança.¹⁴⁸

Em termos sociais a pichação é uma manifestação social urbana e serve como recorte para entendermos o contexto das próprias cidades. É uma forma de expressão gráfica que reflete bem os espaços urbanos, suas peculiaridades e as vivências das *urbes*, e mesmo subversiva serve de recorte para refletirmos os limites das artes, pois o pichador como agente social propõe um novo significado ao espaço. A pichação não deixa de ser uma certa afirmação dos marginalizados da sociedade, uma forma de protesto silenciosa e pacífica, mas que é efeito colateral de um sistema desigual.

147 PROSSER, Elisabeth Seraphim. Arte de rua, Caricatura, e Gravura: Crítica e Política, p. 4.

148 ESLIE, Anderson. Obra citada, p .41.

5 CONCLUSÃO

O presente trabalho buscou entender a pichação de forma aprofundada, longe dos juízos superficiais que frequentemente associam a pichação a uma simples subespécie de vandalismo. A pichação é um tipo de arte que está presente na cidade de forma inseparável. A sua linguagem tem a força de estabelecer com a *urbe* uma acepção de pertencimento, dando ao sujeito da pichação um sentido identitário em decorrência do fenômeno. Para sua melhor compreensão, buscamos analisar a pichação desde o seu sentido estético, até questões mais específicas da relação da cidade e da arte pública. Esta perspectiva buscou compreender a função social da arte, afastando-se da idealização de “arte pela arte”, com finalidade autônoma.

Os apontamentos que anteriormente inferimos, para além da literatura sobre o tema, partiu, também, em grande medida, da influência de *Exit through the gift shop*, documentário do artista de rua Banksy, que se lançou na difícil tarefa de documentar a história de um excêntrico francês, Mr. Brainwash (Thierry Guetta), em sua aventura no mundo do grafite-arte. O documentário é, talvez, propositalmente apresentado de modo a polarizar Banksy e Mr. Brainwash. Após mais de uma década acompanhando e filmando os maiores artistas de rua do mundo, e no meio do *boom* que o grafite estava passando em meados dos anos 2000, Mr. Brainwash procura criar uma arte própria e original, mas sem sucesso. Isso não o impede, porém, de vender milhares de dólares em poucas semanas em suas exposições em decorrência do *hype*, fomentado por seus amigos grafiteiros. Nesse sentido, Banksy realiza que o que faz um objeto ser vendido como arte não é uma teorização *a priori* da obra, como queria Adorno. O diretor parece implicitamente questionar: é a noção estética contextual de arte que torna um objeto consumível enquanto arte ou é o consumo desse objeto que o configura como criação artística?

Esta arguição que Banksy se permite fazer, também se fez necessária no desenvolvimento do nosso trabalho. Entendemos que a criminalização da pichação só ocorre na medida em que ela não satisfaz os pressupostos de consumo e reprodutibilidade necessários à indústria cultural. Em 2013, por exemplo, Banksy aventurou-se por diversos muros na cidade de Nova York e foi aplaudido pela crítica e pela mídia. Ele, assim, é reconhecido como artista de forma totalmente independente do processo utilizado para concretizar suas manifestações (vez que,

em alguns casos, configura-se como pichação). A legitimidade do pichador, frente ao direito (e a moral), nesse caso, advém, em última análise, mais do mercado de arte (que o aceita), do que de uma caracterização do seu trabalho enquanto arte dentro de uma possível teoria estética.

A interpretação unilateral realizada pela indústria cultural atual satisfaz as finalidades dos seus principais interessados. Não nos interessa saber se tal posicionamento está certo ou errado, pois não nos cabe pensar – a partir da pichação – os juízos que lhe fazem. Entendemos o trabalho, porém, através do afastamento dessa interpretação míope, realizamos a visualização da pichação para além da sua relação meramente imediata com o seu entorno.

Assim, essas formas de intervenção urbana precisam ser pensadas em todas as suas dimensões, principalmente quando pensadas pelo sistema jurídico, vez que é o sistema encarregado de julgar os sujeitos que traduzem o fenômeno. A pichação, assim, configura-se como espaço de diálogo com a cidade e com o seus moradores e desse modo, a arte urbana, para além do seu caráter artístico, também é, em grande medida, uma ponte comunicativa. A pichação torna a cidade mais do que um suporte, torna-a uma dinâmica de formas, apelos, ansiedades e externalizações subjetivas que lhe dão um novo significado.

BIBLIOGRAFIA

ABRAMO, Radha. ***Praça da Sé, Cidade Universitária, metrô***. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998.

ADORNO, Theodor. **Filosofia da nova música**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. **Teoria estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1988

_____ e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ALVES, José Francisco. **Arte Pública: produção, público e teoria**. In: ALVES, José Francisco (Org.). *Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade*. Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008.

ALVES, Marco Antônio Sousa. **Reflexões sobre a obra de arte a partir da Teoria Estética de Adorno: efemeridade, fragmentação, hibridismo e isolamento social**. Trabalho apresentado no III Encontro de Pós-graduandos em Filosofia, PUC-SP, São Paulo, 2009. Disponível em http://ufmg.academia.edu/marcoantoniosousaalves/papers/898241/reflexoes_sobre_a_obra_de_arte_a_partir_da_teorias_estetica_de_adorno_efemeridade_fragmentacao_hibridismo_e_isolamento_social. Acesso em: 26/09/2013.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 2003.

AZEVEDO, Danrlei de Freitas. **Aparência pop: uma leitura a partir da teoria estética de Adorno**. *Revista Concinnitas – Revista do Instituto de Artes da UERJ*, v. 1, p. 127-143, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. **Kool Killer ou a Insurreição pelos Signos**. In: A Troca Simbólica e a Morte. São Paulo: Loyola, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRAS, Gérard. **Hegel e a arte: uma apresentação à estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

BRASIL. Lei n. 9.605, de 12 de fevereiro de 1998. **Diário Oficial da República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 13 fev. 1998.

CIRINO DOS SANTOS, Juarez. **Direito Penal – Parte Geral**. 4. ed. rev. e atual. Florianópolis: Conceito Editorial, 2010

DUARTE, Rodrigo Antonio de Paiva. **Adorno/Horkheimer & A dialética do esclarecimento**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

_____. Sobre o conceito de “pseudomorfose” em Theodor Adorno. *Artefilosofia*. Ouro Preto: UFOP, v. 7, p. 31-40, out. 2009.

_____. **O tema do fim da arte na estética contemporânea**. In: *Arte no Pensamento*. Vitória: Museu Vale do Rio Doce, 2006, v. 1, p. 376-414.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

ESLIE, Anderson. **Pichação: arte pública e resistência em Salvador**. 101 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Sociais), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

FERREIRA, Guilherme Pires. **O Conceito de belo em geral na estética de Hegel: conceito, idéia e verdade**. In *Revista Eletrônica Μετάvoια*, n. 13, 2011 Disponível

em: <http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistalable/7_GUILHERME.pdf>

Acesso em: 07/10/2013.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1983.

FIUZA, Bruno. Black blocs: a origem da tática que causa polêmica na esquerda.

Viomundo, 08 outubro 2013. Disponível em:

<<http://www.viomundo.com.br/politica/black-blocs-a-origem-da-tatica-que-causa-polemica-na-esquerda.html>>. Acesso em: 05/11/2013

ESTRELLA, Charbelly e GONÇALVES, Fernando. **Comunicação, arte e inversões artísticas na cidade**. In: LOGOS 26: comunicação e conflitos urbanos, ano 14, p. 99-110, 2007.

EXIT through the gift shop. Direção: Banksy. [S.l.]: Oscilloscope Laboratories, 2010. 1 DVD (87 min.), NTSC, color.

GAY, Peter. **Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOUVEIA, Maria Alice Machado. **Financiamento privado e incentivos no Brasil**. In: MIRANDA, Danilo Santos de (Org.). Arte pública. São Paulo: SESC, p. 87-159, 1998.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 6. Ed., São Paulo: Loyola, 1996.

HEGEL, Georg W. **Cursos de estética**. São Paulo: Edusp, 2001.

LEMINSKI falando sobre pichação e grafite, 2012. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=tXZ8QCa-lsg>. Acesso em: 27/10/2013.

MENESES, Paulo. **Entfremdung e Entäusserung**. In: Ágora Filosófica, Recife, Ano 1, v. 1, p. 27-41, jan./jun, 2001.

MOURA, Ana Monique. Histórico crítico das manifestações no Brasil. **Brasil de Fato**, 19 julho 2013. Disponível em: <http://www.brasildefato.com.br/node/13665>. Acesso em: 05/11/2013.

MÜHL, Eldo Henrique. **Crítica à racionalidade Instrumental**, In: CENCI, Ângelo (org). *Ética, Racionalidade e modernidade*. Passo Fundo: Edipupf, 1996, p. 61-118

NICOLAU, Marcos Fabio Alexandre. **A ciência da lógica no sistema hegeliano**. *Kínesis (Marília)*, v. II, nº 3, p. 144-156, 2010.

PEREIRA JÚNIOR, Lamounier Lucas. **A arte no espaço urbano**. *Concinnitas (Rio de Janeiro)*, v. 2, p. 118-132, 2009.

PROSSER, Elisabeth Seraphim: **Arte de rua, Caricatura, e Gravura: Crítica e Política**; A cidade como suporte da arte de rua em Curitiba: Uma perspectiva sociológica e antropológica, 2006.

_____. **Graffiti curitiba**. Curitiba: Kairós, 2010.

_____. **Intervenção urbana: vandalismo ou arte?**. In: I Colóquio Nacional do Núcleo de Estudos em Espaço e Representações, 2007, Curitiba. *Anais do I Colóquio Nacional do Núcleo de Estudos em Espaço e Representações*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, Depto de Geografia, 2006.

REZENDE, Claudinei C. **O momento hegeliano da estética: a auto-superação da arte**. *Kínesis (Marília)*, v. 1, p. 11-21, 2009.

RIBEIRO, Maria Eveline Ramalho. **O brilho sensível do espírito absoluto: a arte em Hegel**. 96 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

SIMMEL, Georg. **A metrópole e a vida mental**. In: Velho, Gilberto (Org.). *O Fenômeno Urbano*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1973.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do um pensamento único à consciência universal**. São Paulo: Record, 2000.